Mario Vargas Llosa
Scrisori către un tânăr romancier
Traducere din spaniolă de Mihai Cantuniari
Cuprins

I. Parabola teniei
II. Catoblepasul
III. Puterea de convingere
IV. Stilul
V. Naratorul. Spaţiul
VI. Timpul
VII. Nivelul de realitate
VIII. Mutaţiile şi saltul calitativ
IX. Cutia chinezească
X. Datul ascuns
XI. Vasele comunicante
În chip de post-scriptum
— Întoarcere la Cuprins

I

Parabola teniei

Dragă prietene.

Scrisoarea dumitale m-a emoţionat, fiindcă prin ea m-am văzut pe mine însumi la vârsta de paisprezece – cincisprezece ani, în cenuşia Lima de pe vremea dictaturii generalului Odria, entuziasmat de visul de a deveni cândva scriitor, dar şi deprimat la gândul că nu ştiam ce să fac pentru asta, de unde şi cum să încep a cristaliza în opere literare acea vocaţie pe care o simţeam ca pe o poruncă de neamî-nat: să scriu povestiri care să-i încânte pe cititori aşa cum pe mine mă fermecaseră cele ale scriitorilor ce începuseră să-şi ocupe locurile în panteonul meu particular: Faulkner, Hemingway, Malraux, Dos Pas-sos, Camus, Sartre.

De câteva ori mi-a trecut prin cap să-i scriu unuia sau

altuia (toţi trăiau încă pe atunci), cerându-i vreo îndrumare în problema aceea spinoasă: cum să devin scriitor. Însă n-am îndrăznit niciodată, din timiditate, sau poate din cauza acelui tip de pesimism inhibant – la ce să le mai scriu, când ştiu sigur că niciunul din ei nu va catadicsi să-mi răspundă? – care nimiceşte de obicei vocaţiile multor tineri din ţările unde literatura nu înseamnă cine ştie ce în ochii majorităţii şi supravieţuieşte la periferia vieţii sociale, ca o îndeletnicire aproape clandestină.

Pe dumneata nu te-a încercat această paralizie, din moment ce mi-ai scris. Este un început bun în aventura în care ai dori să te lansezi şi de la care aştepţi – sunt sigur, deşi nu reiese din scrisoare – atâtea minuni. Îndrăznesc să-ţi sugerez să nu te bazezi prea mult pe asta, nici să nu-ţi faci mari iluzii în legătură cu succesul. Desigur, nu există vreun motiv anume să nu-l obţii, dar dacă vei persevera scriind şi publicând, vei descoperi degrabă că premiile, recunoaşterea publică, vânzarea cărţilor, prestigiul social al unui scriitor au o cale a lor foarte *sui generis*, cât se poate de arbitrară, întrucât uneori se feresc ca de foc de cei care le-ar merita cel mai mult, asediindu-i în schimb şi covârşindu-i pe cei mai puţin merituoşi. Astfel încât cine vede în succes stimulul esenţial al vocaţiei sale se va alege cu visul spulberat, confundând de fapt vocaţia literară cu cea a gloriei, a strălucirii, ori a beneficiilor economice pe care le oferă câteodată literatura, câtorva scriitori (foarte puţini). Or, lucrurile acestea sunt diferite.

Poate că trăsătura principală a vocaţiei literare constă în faptul că acel care o are trăieşte exercitarea acelei vocaţii ca pe cea mai minunată recompensă de care va avea vreodată parte, mult, mult mai preţioasă decât toate cele pe care i le-ar putea oferi roadele ei. Aceasta este una din certitudinile mele absolute, printre atâtea nesiguranţe şi şovăieli legate de vocaţia literară: scriitorul

simte la modul cel mai intim că scrisul e tot ce i s-a întâmplat mai bun în viaţă, tocmai fiindcă a scrie înseamnă pentru el cel mai frumos fel posibil de a trăi, indiferent de consecinţele sociale, politice sau economice decurgând din scrisul lui.

Vocaţia mi se pare a fi punctul de plecare indispensabil în discuţia noastră despre ceea ce pe dumneata te însufleţeşte şi te nelinişteşte totodată: cum să devii un scriitor. E o chestiune misterioasă, de bună seamă, asediată de incertitudine şi de subiectivitate. Dar asta nu înseamnă că se sustrage oricărei încercări din parte-ne de a o explica la modul raţional, evitând mitologia vanitoasă, muiată în religiozitate şi trufie, cu care o înconjurau romanticii, făcând din scriitor un ales al zeilor, o fiinţă însemnată pe frunte de o forţă supraomenească, transcendentă, ca să scrie acele cuvinte divine sub influenţa cărora spiritul uman se sublimează şi, graţie contaminării sale cu Frumuseţea (cu majusculă, desigur), atinge nemurirea.

Azi nimeni nu mai vorbeşte aşa despre vocaţia literară sau artistică, însă, deşi explicaţia oferită acum este mai puţin grandioasă ori fatidică, ea rămâne totuşi destul de vagă, o predispoziţie de origine incertă care îi face pe unii bărbaţi şi pe unele femei să-şi închine viaţa unei activităţi spre care într-o bună zi se simt chemaţi, aproape obligaţi s-o desfăşoare, pentru că intuiesc că numai exercitându-şi acea vocaţie – scriind tot felul de istorii, de exemplu – se vor simţi realizaţi, în deplin acord cu sine, oferind tot ce au mai bun, fără senzaţia mizerabilă a irosirii, vieţii lor.

Eu nu cred că fiinţele omeneşti se nasc cu un destin prestabilit din momentul zămislirii, ca urmare a întâmplării sau a unei divinităţi capricioase care le-ar împărţi nou-născuţilor aptitudini, lipsă de aptitudini, pofte şi repulsii.

Dar nici nu mai cred ceea ce, într-un anumit moment al tinereţii mele, aflându-mă sub influenţa voluntarismului existenţialiştilor francezi – a lui Sartre, în speţă –, ajunsesem să cred că vocaţia ar fi totodată şi o *alegere*, o liberă mişcare a voinţei individuale care hotăra viitorul persoanei. Deşi cred că vocaţia literară nu este ceva fatidic, înscris în genele viitorilor scriitori, şi în ciuda faptului că sunt convins că disciplina şi perseverenţa pot în unele cazuri să producă geniul, am ajuns la convingerea că vocaţia literară nu se poate explica numai în termenii alegerii libere. Aceasta din urmă, în ochii mei, e desigur indispensabilă, însă doar într-o fază secundă, după o primă înclinaţie subiectivă, înnăscută sau dobândită în copilărie ori în prima tinereţe, pe care acea alegere raţională de care e vorba vine s-o întărească, nicidecum s-o fabrice din creştet până-n tălpi.

Dacă nu cumva mă înşel în bănuiala asta a mea (sigur, există mai degrabă posibilitatea de a mă înşela decât de-a avea dreptate), o femeie sau un bărbat dezvoltă în mod precoce, din copilărie sau pe la începutul adolescenţei, o *predispoziţie* de a fantaza, de a-şi închipui persoane, situaţii, întâmplări, lumi diferite de cea în care trăiesc ei, iar această înclinaţie este punctul de plecare al unei viitoarei vocaţii literare. Desigur însă, de la această pornire de a te îndepărta de lumea reală, de viaţa adevărată, pe aripile imaginaţiei, până la practica literaturii, se cască o prăpastie de care marea majoritate a oamenilor nu ajung să treacă. Cei care trec de ea şi devin creatori de lumi prin cuvântul scris, deci scriitorii, sunt o minoritate care adaugă acelei predispoziţii sau tendinţe mişcarea voinţei, denumită de Sartre *o alegere*. La un moment dat, ei au hotărât să fie scriitori. S-au ales ca atare. Şi-au organizat astfel viaţa încât să preschimbe în cuvânt scris vocaţia aceea care, înainte, se mulţumea cu

fabularea, în impalpabilul şi tainicul teritoriu al minţii, altor vieţi şi altor lumi. Or, acesta e chiar momentul pe care dumneata îl trăieşti acum: dificila şi pasionanta circumstanţă când va trebui să hotărăşti dacă, peste fantazarea unei realităţi fictive, vei dori s-o şi materializezi prin intermediul scrisului. Dacă aceasta îţi va fi alegerea, atunci negreşit vei fi făcut un pas extrem de important, cu toate că el nu-ţi poate garanta încă nimic în legătură cu viitorul dumitale de scriitor. Totuşi, a te încăpăţâna să devii asta şi nu altceva, a te decide să-ţi orientezi propria viaţă în funcţie de acest proiect e deja o modalitate – unica posibilă – de a începe să fii scriitor. Oare ce obârşie să aibă acea predispoziţie precoce de a inventa fiinţe şi istorii, care e şi punctul de plecare al vocaţiei scriitoriceşti? Cred că răspunsul este: răzvrătirea. Sunt încredinţat că acel care se lasă în voia elucubraţiei de a scorni vieţi distincte de cea pe care o trăieşte în realitate îşi manifestă în felul acesta indirect respingerea şi criticarea vieţii de zi cu zi, a lumii reale, şi dorinţa lui de a le înlocui cu cele iscate din imaginaţia-i şi dorinţele sale. De ce şi-ar pierde timpul cu ceva atât de evanescent şi de himeric – crearea de realităţi fictive – cel ce este intim satisfăcut de realitatea reală, de viaţa lui aşa cum şi-o trăieşte? Ce-i drept însă, acel ce se răzvrăteşte împotriva ei punând în funcţie maşinăria asta complicată şi inutilă a scornirii de vieţi şi de oameni, o poate face împins de nenumărate motive. Altruiste sau mârşave, generoase ori meschine, complexe sau banale. Natura acestei chestionări esenţiale a realităţii reale, care, după părerea mea, se aţine în planul îndepărtat al oricărei vocaţii de condeier de istorii, nu are cine ştie ce însemnătate. Ceea ce contează este ca acea respingere să fie atât de radicală încât să poată alimenta entuziasmul faţă de operaţia sau lucrarea asta – la fel de quijotescă precum atacarea morilor de vânt cu suliţa în cumpănire –

care constă în a înlocui iluzoriu lumea concretă şi obiectivă a vieţii trăite cu cea subtilă şi efemeră a ficţiunii.

Totuşi, în ciuda faptului că este himerică, această lucrare se realizează într-un fel subiectiv, figurat, neistoric, şi ajunge să aibă efecte de mare importanţă în lumea reală, adică în viaţa oamenilor din carne şi oase.

Această situare în răspăr cu realitatea, această nepotrivire care este secreta raţiune de a fi a literaturii – a vocaţiei literare –, face ca tocmai ea să ne ofere o mărturie unică asupra unei epoci date. Viaţa descrisă de ficţiuni – mai ales de cele mai reuşite – nu este niciodată cea trăită *realmente* de cei care le-au inventat, le-au scris, le-au citit şi le-au lăudat, ci una fictivă, pe care au trebuit s-o creeze artificial fiindcă n-o puteau trăi în realitate, drept care s-au resemnat s-o trăiască doar la modul indirect şi subiectiv în care se trăieşte această altă viaţă: a viselor şi a ficţiunilor. Altfel spus, ficţiunea este o minciună care tăinuieşte un adevăr adânc; ea e viaţa care n-a fost, cea pe care bărbaţii şi femeile unei epoci date au vrut şi n-au putut s-o aibă, aşa că au fost nevoiţi s-o inventeze. Ea nu este zugrăvirea făţişă a Istoriei, ci mai degrabă partea goală de dinăuntru, reversul măştii, neîntâmplarea care tocmai de aceea a trebuit să fie creată de imaginaţie şi de cuvinte, ca să aline ambiţiile pe care viaţa adevărată nu era în stare să le satisfacă, să umple golurile descoperite de acei bărbaţi şi acele femei în jurul lor şi pe care ei se străduiau să le populeze cu nălucirile scornite de mintea lor.

Răzvrătirea aceasta este foarte relativă, desigur. Mulţi condeieri de istorii nici măcar nu sunt conştienţi de ea, şi poate că dacă ar conştientiza miezul cel rebel al vocaţiei lor de fantazare ar fi deopotrivă surprinşi şi speriaţi, fiindcă în viaţa lor publică ei nu se consideră câtuşi de puţin nişte dinamitarzi secreţi ai lumii în care locuiesc. Pe de altă parte, e o răzvrătire destul de paşnică

la urma urmei, căci ce mare neajuns îi poţi provoca vieţii reale dacă îi opui vieţile impalpabile ale ficţiunilor? Ce primejdie poate rezulta pentru ea din asemenea competiţie? La prima vedere, niciuna. Doar e vorba de un joc, nu-i aşa? Iar jocurile nu sunt periculoase, atâta timp cât n-au pretenţia de a-şi depăşi spaţiul propriu năvălind în viaţa reală. Ei bine, dacă totuşi cineva – să zicem *don* Quijote sau doamna Bovary – se încăpăţânează să confunde ficţiunea cu viaţa şi încearcă să-şi croiască o viaţă conform ficţiunilor, atunci rezultatul e de obicei dramatic. Cine va proceda astfel, va plăti crunt cu decepţii teribile.

Cu toate acestea, jocul de-a literatura nu e unul inofensiv. Rod al unei intime insatisfacţii faţă de viaţa aşa cum este, ficţiunea e la rândul ei prilej de nemulţumire, de frustrare. Iar asta se întâmplă fiindcă cel ce, prin lectură, *trăieşte* o mare ficţiune – precum cele două menţionate, a lui Cervantes şi a lui Flaubert – revine la viaţa reală cu o sensibilitate mult mai ascuţită faţă de limitările şi imperfecţiunile ei, aflând din acele măreţe fantezii că lumea reală, viaţa trăită sunt infinit mai mediocre decât cele inventate de romancieri. Această neîmpăcare cu lumea reală, pe care o stârneşte literatura bună, poate în anumite împrejurări să se traducă şi într-o atitudine de răzvrătire împotriva autorităţii, a instituţiilor sau a credinţelor prestabilite.

De aceea Inchiziţia spaniolă n-a avut nicio încredere în ficţiuni, le-a supus unei aprige cenzuri şi a ajuns la atitudinea extremă de a le interzice în toate coloniile americane timp de trei sute de ani. Pretextul era că istoriile acelea absurde puteau să-i distragă pe indieni de la Dumnezeu, unica preocupare cu adevărat importantă în ochii unei societăţi teocratice. Aidoma Inchiziţiei, toate guvernele sau regimurile care pretind să controleze viaţa

cetăţenilor au dovedit aceeaşi neîncredere în ficţiuni şi le-au supus acelei vigilenţe şi domesticiri numite cenzură.

Nu se înşelau, nici ea nici ele; sub aparenţa-i inofensivă, inventarea de ficţiuni este o modalitate de exercitare a libertăţii şi de răfuială cu cei care – fie ei religioşi ori laici – ar dori s-o vadă suprimată. Acesta e şi motivul pentru care toate dictaturile – fascismul, comunismul, regimurile integriste islamice, despotismele militare africane sau latino-americane – au încercat să controleze literatura îmbrăcând-o în cămaşa de forţă a cenzurii.

Dar cu aceste consideraţii generale ne-am cam îndepărtat de cazul dumitale concret. Să ne întoarcem deci la ce te priveşte. Ai simţit în forul dumitale intern predispoziţia de care vorbeam, peste care ai suprapus un act volitiv şi ai hotărât să te dedici literaturii. Bun, dar acum ce va urma?

Ei bine, hotărârea dumitale de a-ţi asuma înclinaţia aceasta spre literatură ca pe un destin va trebui să devină nici mai mult nici mai puţin decât servitute, de-a dreptul robie. Ca să mă fac înţeles cât mai plastic, îţi voi spune că ai săvârşit deja ceva ce, pare-se, făceau unele doamne din secolul al XIX-lea, speriate de proporţiile trupeşti la care ajunseseră: ca să-şi recapete siluetele de silfide, înghiţeau o tenie. Ai avut vreodată ocazia să vezi pe cineva care poartă în măruntaie parazitul acesta oribil? Eu da, şi pot să te asigur că sus-pomenitele doamne erau nişte eroine, nişte martire ale frumuseţii. Pe la începutul anilor ’60, la Paris, aveam un prieten grozav, pe José María, un băiat spaniol, pictor şi cineast, suferind de boala asta. Când tenia se instalează într-un organism, ea devine una cu el, se hrăneşte din el, creşte şi se întăreşte pe seama lui, şi e extrem de greu s-o expulzezi din trupul în care propăşeşte, pe care l-a colonizat. José Marie slăbea, deşi trebuia să

mănânce şi să bea (lapte, îndeosebi) în permanenţă ca să potolească nevoile animalului sălăşluind în măruntaie, căci altfel răul de care suferea devenea insuportabil. Însă tot ce mânca şi bea el nu era pe gustul lui şi nici de plăcerea sa, ci ale teniei. Într-o zi când stăteam amândoi de vorbă într-un bistrou din Montparnasse, m-a surprins cu următoarea mărturisire: „Noi facem o mulţime de lucruri împreună. Mergem la cinema, prin expoziţii, batem librăriile şi discutăm ore-n şir despre politică, filme, cărţi, prieteni comuni. Iar tu crezi că eu fac toate astea ca tine, din pură plăcere. Te înşeli. Eu le fac pentru ea, pentru tenie. Am impresia asta: că tot ce ţine acum de viaţa mea, acţiuni şi gânduri, nu le trăiesc pentru mine, ci pentru fiinţa aceea de dinăuntrul meu, căreia nu-i mai sunt decât un slujitor”. De atunci, îmi place să compar situaţia scriitorului cu aceea a prietenului meu José Marie când avea în el o tenie. Vocaţia literară nu este o distracţie, un sport, un joc rafinat la care recurgi în clipele libere. Ci e o devoţiune exclusivă şi exclusivistă, o prioritate căreia nu-i poţi antepune nimic, o robie liber consimţită care face din victimele ei (din fericitele-i victime) nişte bieţi sclavi. Ca în cazul prietenului meu de la Paris, literatura devine o activitate permanentă, ceva care cotropeşte existenţa, care depăşeşte cu mult orele dedicate scrisului şi îmbibă toate celelalte activităţi, fiindcă vocaţia literară se hrăneşte cu viaţa scriitorului, aidoma prelungii tenii când invadează un trup. Flaubert spunea: „A scrie e un fel de a trăi”. Altfel spus, cine şi-a conştientizat această preafrumoasă şi absorbitoare vocaţie nu scrie ca să trăiască, ci trăieşte pentru a scrie.

Această idee de a compara vocaţia scriitorului cu o tenie nu este originală. Am descoperit-o de curând citindu-l pe Thomas Wolfe (maestrul lui Faulkner şi autorul celor două romane ambiţioase: *Timp şi fluviu* şi *Priveşte, înger*,

către casa), care şi-a descris vocaţia ca pe intrarea unui vierme în propria-i fiinţă: „Căci visul murise pentru totdeauna, milostivul, obscurul, dulcele şi uitatul vis al copilăriei. Viermele îmi intrase în inimă şi zăcea acolo încolăcit, hrănindu-se din mintea mea, din duhul din mine, din memoria mea. Ştiam că până la urmă am fost cuprins de propriu-mi foc, mistuit de flăcările-mi proprii, sfâşiat de cangea furioasei şi nesătulei jinduiri care îmi absorbise viaţa ani în şir. Pe scurt, ştiam că o celulă luminoasă, din creier, inimă sau memorie, avea să strălucească pentru totdeauna, ziua, noaptea, la fiece trezire ori alunecare în somn din viaţa mea; că viermele se va hrăni şi lumina va străluci; că nicio distracţie, mâncare, băutură, călătorie de plăcere sau femeie n-o puteau stinge şi că niciodată de-acum înainte, până când moartea avea să-mi învăluie viaţa în totala-i, definitiva-i întunecare, n-aveam să mai scap de ea.

Am aflat că în sfârşit devenisem scriitor: am aflat până la urmă prin ce trece omul care îşi preschimbă viaţa în una de scriitor.”[1]

Cred că numai cel care „intră” în literatură aşa cum intri într-un ordin religios, hotărât să-şi închine acelei vocaţii timpul, energia, sforţarea, îndeplineşte condiţiile pentru a ajunge într-adevăr un scriitor şi a scrie o operă care să-i supravieţuiască. Cealaltă înzestrare misterioasă pe care o numim talent, geniu, nu se iveşte – cel puţin nu printre romancieri, deşi există cazuri printre poeţi şi compozitori – în mod precoce şi fulgerător (exemplele clasice sunt, evident, Rimbaud şi Mozart), ci după o lungă secvenţă de ani de disciplină şi perseverenţă. Nu există romancieri precoce. Toţi marii, admirabilii romancieri au

---

1 Thomas Wolfe, Historia de una novela, El proceso de creacion de un escritor, traducere de Cesar Leante, Madrid, Editorial Pliegos, p. 60 (după originalul The Story of a Novei, 1936).

fost la început condeieri ucenici, al căror talent s-a consolidat pe îndelete, pe bază de statornicie şi de convingere. E foarte încurajator – nu-i aşa? – pentru cineva care începe să scrie, exemplul acelor scriitori care, spre deosebire de un Rimbaud, care era poet genial din adolescenţă, şi-au edificat treptat talentul.

Dacă tema aceasta, a gestaţiei geniului literar, te interesează, îţi recomand voluminoasa corespondenţă a lui Flaubert, cu precădere scrisorile către amanta sa Louise Colet trimise între 1850 şi 1854, ani în care scria *Madame Bovary*, prima lui capodoperă. Pe mine m-a ajutat mult lectura acestei corespondenţe pe când lucram la primele mele cărţi. Deşi Flaubert era un pesimist/şi scrisorile lui sunt pline de injurii la adresa omenirii întregi, dragostea lui pentru literatură nu cunoştea limite. De aceea şi-a asumat vocaţia ca un cruciat, dăruindu-i-se zi şi noapte, cu o convingere fanatică, neprecupeţind nimic ci pretinzând totul de la sine până la extreme incredibile. Astfel a reuşit să-şi depăşească limitele (foarte vizibile în primele-i scrieri, atât de retorice şi de servile faţă de modelele romantice în vogă) şi să scrie romane precum *Doamna Bovary* şi *Educaţia sentimentală*, poate primele două romane moderne.

Altă carte pe care aş îndrăzni să ţi-o recomand legată de tema acestei scrisori aparţine unui autor foarte diferit, americanul William Burroughs: *Junkie*. Burroughs nu mă interesează deloc ca romancier: istoriile lui experimentale, psihedelice, m-au plictisit întotdeauna în asemenea hal încât nu cred să fi dus până la capăt lectura nici uneia dintre ele. Dar prima lui carte, chiar *Junkie*, faptică şi autobiografică, unde arată cum a devenit dependent de droguri şi cum această dependenţă – o liberă alegere, venind negreşit peste o mai veche predispoziţie – a făcut din el un sclav fericit, un rob deliberat al propriei

dependenţe, este o descriere fidelă a ceea ce, cred, e în esenţă vocaţia literară, a totalei subjugări a scriitorului faţă de menirea lui şi a felului cum aceasta se hrăneşte din el, determinându-l în tot ce este, face sau renunţă să facă.

Însă, prietene, scrisoarea asta a mea s-a prelungit dincolo de ce îi este recomandabil unui gen – cel epistolar – a cărui principală calitate ar trebui să fie tocmai scurtimea, aşa că îmi iau rămas-bun.

Te îmbrăţişez.

— Întoarcere la Cuprins

II

Catoblepasul

Dragă prietene.

Munca excesivă din ultimele zile m-a împiedicat să-ţi răspund cu rapiditatea cuvenită, dar scrisoarea ta mi-a tot dat târcoale de cum am primit-o. Nu numai din cauza entuziasmului ei, pe care îl împărtăşesc, fiindcă şi eu cred că literatura este tot ce s-a inventat mai bun ca să ne apărăm de nefericire şi restrişte; ci şi pentru că problema pe care o pui, „De unde apar istoriile povestite în romane?”, „Cum îi vin temele unui romancier?”, mă intrigă şi azi, după ce am scris multe ficţiuni, tot atât ca şi în zorii uceniciei mele literare.

Am un răspuns, care însă va trebui să fie mult nuanţat, ca să nu lase impresia unei scorneli sau a unui pur sofism. Rădăcina tuturor istoriilor este experienţa celui care le izvodeşte, trăitul e sursa oricărei ficţiuni. Asta nu înseamnă, desigur, că un roman ar fi întotdeauna o biografie disimulată a autorului său; ci că în orice ficţiune, chiar şi în cele iscate de imaginaţia cea mai debordantă, este posibil să găseşti un punct de plecare, un nucleu intim, legat visceral de o sumă de trăiri ale celui care a pus-o pe hârtie. Cutez chiar a spune că nu există excepţii de la această regulă şi că, prin urmare, invenţia chimic

pură nu-şi are locul în domeniul literar. Aşadar, toate ficţiunile sunt arhitecturi înălţate de fantezie şi de măiestrie pe baza unor anumite fapte, persoane, împrejurări care s-au întipărit cândva în memoria scriitorului şi i-au declanşat fantezia creatoare, care, cu punctul de pornire în acel nucleu, a construit o lume întreagă, atât de bogată şi de multiplă încât uneori rezultă aproape imposibil (alteori, fără „aproape”) să mai recunoşti în ea acel material autobiografic ce i-a fost temelia şi care este, sub un anumit aspect, legătura secretă dintre orice ficţiune şi aversul ei situat la antipozi: realitatea reală.

Într-o conferinţă de-a mea din tinereţe am încercat să explic acest mecanism zicând că este un *striptease* invers. A scrie romane ar fi echivalent cu ce face profesionista care, în faţa publicului, îşi scoate treptat hainele şi îşi arată până la urmă trupul gol. Or, romancierul ar repeta operaţia, dar pe dos. În decursul elaborării romanului, el şi-ar îmbrăca, disi-mulându-şi acţiunea sub nenumărate haine groase şi multicolore ţesute de imaginaţia sa, acea goliciune iniţială, punctul de plecare al spectacolului. Acest proces este atât de complex şi de minuţios încât, de multe ori, nici măcar autorul nu mai e în stare să identifice în produsul finit, în demonstraţia exuberantă a capacităţii sale de a inventa persoane şi lumi imaginare, acele imagini depozitate în memoria lui – impuse de viaţă – care i-au declanşat fantezia, i-au fortificat voinţa şi l-au îmboldit să-şi ticluiască istoria.

În ce priveşte temele, cred deci că romancierul se hrăneşte din sine însuşi, precum *catoblepasul*, animalul acela mitic care îi apare Sfântului Anton în romanul lui Flaubert (*Ispitirea Sfântului Anton*) *, recreat apoi de Borges în al său *Manual de zoologie fantastică*. Catoblepasul este o creatură imposibilă, care se

autodevorează, începând cu picioarele. Într-un sens mai puţin material, desigur, romancierul scormoneşte şi el prin propria-i experienţă, căutând jaloane ori pretexte pentru inventarea de istorii. Şi nu doar ca să recreeze personaje, episoade sau peisaje pornind de la materialul oferit de unele amintiri, ci şi fiindcă află în acei locuitori ai memoriei lui combustibil pentru voinţa ce-i este necesară ca să încununeze cu succes procesul acela îndelungat şi dificil care e făurirea unui roman.

Îndrăznesc chiar să merg mai departe, în legătură cu temele ficţiunii. Romancierul nu-şi alege temele; este ales de ele. Dacă scrie despre anumite chestiuni, e pentru că i s-au întâmplat anumite lucruri, în alegerea temei, libertatea scriitorului este relativă, poate chiar inexistentă. Şi, în orice caz, incomparabil mai redusă decât tot ce priveşte forma literară, domeniu în care, mi se pare, libertatea – responsabilitatea – scriitorului e totală. Impresia mea este că viaţa – cuvânt mare, ştiu – îi impune temele prin intermediul anumitor experienţe care lasă o urmă în conştiinţa sau în subconştiinţa lui, după care îl încolţesc ca să se elibereze de ele făcându-le istorii. Aproape că nu mai e nevoie să căutăm exemple ale felului cum temele se impun scriitorilor prin experienţa trăită, într-atât toate mărturiile coincid sub acest aspect: cutare istorie, personaj, situaţie, intrigă m-a urmărit, m-a obsedat, ca o exigenţă ivită din tot ce e mai intim în personalitatea mea, şi a trebuit s-o aştern pe hârtie ca să scap de ea. Bineînţeles, primul nume care îi vine oricui în minte este cel al lui Proust. Autentic scriitor-catoblepas, nu-i aşa? Care altul s-a hrănit mai mult şi cu rezultate mai bune din sine însuşi, scormonind ca un harnic arheolog în toate cotloanele memoriei sale, decât încetul, zăbavnicul autor al cărţii *în căutarea timpului pierdut*, monumentală recreare artistică a propriei peripeţii vitale, a familiei, peisajului,

prieteniilor, relaţiilor, poftelor confesabile şi inconfesabile, gusturilor şi dezgusturilor şi, în acelaşi timp, a misterioaselor şi subtilelor trasee ale spiritului uman în febrila-i preocupare de a stoca, a discrimina, a îngropa şi dezgropa, a asocia şi disocia, a şlefui sau a deforma imaginile reţinute de amintire din timpurile apuse. Biografii (Painter, de exemplu) au putut stabili imense inventare ale lucrurilor trăite şi ale fiinţelor reale, pitite îndărătul somptuoasei inventări a măreţei saga romaneşti proustiene, arătându-ne cu precizie şi limpezime cum a fost înălţată această prodigioasă creaţie literară cu materialele vieţii autorului ei. Dar ceea ce mai cu seamă ne dovedesc aceste inventării ale materialelor autobiografice dezgropate de critică este altceva: e capacitatea creatoare a lui Proust care, folosindu-se de acea introspecţie, de scufundarea aceea în trecut, a transformat episoadele destul de convenţionale din viaţa lui într-un superb covor multicolor, într-o stupefiantă reprezentare a condiţiei umane, observată de pe poziţia subiectivităţii conştiinţei special dedublate ca să se observe pe ea însăşi pe parcursul existenţei. Aceasta ne duce la o altă observaţie, la fel de importantă ca precedenta. Şi anume, că dacă punctul de plecare al invenţiei romaneşti este trăirea (trăitul), ea nu poate fi însă nicidecum şi cel de sosire. Acesta din urmă se găseşte la o distanţă considerabilă, uneori astrală, de cel dintâi, fiindcă în acest proces intermediar – golirea, deşertarea temei într-un corp de cuvinte şi într-o ordine narativă –, materialul autobiografic trece prin transformări, iese îmbogăţit (alteori, sărăcit), amestecat cu alte materiale amintite ori inventate şi manipulat, structurat – dacă romanul e o adevărată creaţie – până atinge autonomia totală pe care trebuie s-o mimeze o ficţiune pentru a putea trăi pe cont propriu. (Cele ce nu se emancipează de

autorul lor şi au doar valoare de documente biografice sunt, negreşit, ficţiuni frustrate.) Sarcina creatoare constă în transformarea acelui material dăruit romancierului de propria-i memorie în lumea aceea obiectivă, construită din cuvinte, care este romanul. Forma este cea care permite închegarea într-un produs concret a ficţiunii, şi, în acest domeniu, dacă ideea asta a mea despre strădania romanescă este corectă (am îndoieli că ar fi aşa, am mai zis-o), atunci romancierul se bucură de cea mai deplină libertate şi prin urmare e răspunzător de rezultat. Dacă ceea ce citeşti acum printre rânduri este că, după părerea mea, un scriitor de ficţiuni nu e responsabil de temele lui (căci viaţa i le impune), ci de ce face cu ele transformându-le în literatură, şi că în ultimă instanţă se poate spune despre el că e unicul răspunzător de reuşitele sau căderile lui – de mediocritatea ori geniul său –, da, într-adevăr, înseamnă că m-am făcut înţeles, fiindcă asta este exact ce gândesc.

De ce, între infinitele fapte care se aglomerează în viaţa unui scriitor, există numai câteva ce se dovedesc atât de extraordinar de fertile pentru imaginaţia-i creatoare, pe când imensa mulţime a celorlalte defilează prin memorie nedevenind niciodată declanşatoarele inspiraţiei? Nu ştiu cert. Abia de am o bănuială. Şi anume că feţele, întâmplările, situaţiile, conflictele care i se impun unui scriitor incitându-l să fantazeze istorii sunt taman cele ce se referă la acea neîmpăcare cu viaţa reală, cu lumea aşa cum este, care, după cum am comentat în scrisoarea anterioară, ar fi rădăcina vocaţiei romaneşti, nebănuitul motiv ce îi determină pe o femeie sau un bărbat să sfideze lumea cea reală prin operaţia simbolică a substituirii ei cu ficţiuni.

Dintre nenumăratele exemple care s-ar putea menţiona în sprijinul ideii mele îl aleg pe acela al unui

scriitor minor – dar luxuriant până la incontinenţă – din secolul al XVIII-lea francez: Restif de la Bretonne. Şi nu-l aleg neapărat pentru talent – nu-l avea în exces –, ci pentru cât de „grafic” este cazul lui de răzvrătit contra lumii reale, care a ales să-şi manifeste rebeliunea înlocuind viaţa de toate zilele cu o alta construită după chipul şi asemănarea celei pe care ar fi preferat-o disidenţa sa.

În nenumăratele romane scrise de Restif de la Bretonne – cel mai cunoscut este voluminoasa lui autobiografie romanescă *Monsieur Nicolas* – Franţa veacului al XVIII-lea, cea rurală şi cea urbană, apare documentată amănunţit de către un sociolog, observator riguros al tipurilor umane, al obiceiurilor, rutinelor cotidiene, muncii, sărbătorilor, prejudecăţilor, gătelilor, credinţelor, astfel încât cărţile sale au fost o adevărată comoară pentru cercetători, iar antropologii, etnologii şi sociologii au dat iama prin materialul adunat de torenţialul Restif de pe şantierele şi carierele vremii lui. Totuşi, trecând în romanele semnate de el, această realitate socială şi istorică atât de copios descrisă a suferit o transformare radicală, şi de aceea se poate vorbi de ea ca despre o ficţiune. Într-adevăr, în lumea aceasta prolixă atât de asemănătoare sub multe aspecte lumii reale care a inspirat-o, bărbaţii se îndrăgostesc de femei nu din cauza frumuseţii chipului lor, a graţiei siluetei, a zvelteţei, fineţii, farmecului spiritual, ci, în mod fundamental, din pricina frumuseţii piciorului lor sau a eleganţei încălţărilor. Restif de la Bretonne era un fetişist, ceva ce făcea din el, în viaţa reală, un om mai degrabă excentric faţă de contemporanii lui, o excepţie de la regulă, adică, în fond, un „disident” faţă de realitate. Iar acea disidenţă, precis impulsul cel mai puternic al vocaţiei lui, ni se dezvăluie în ficţiunile sale, în care viaţa apare corectată, corijată, refăcută după chipul şi asemănarea lui Restif. În lumea aceea, aşa cum

de fapt lui i se întâmpla, cel mai obişnuit şi mai normal lucru era ca atributul primordial al frumuseţii feminine, cel mai râvnit obiect al plăcerii bărbaţilor – a *tuturor* bărbaţilor – să fie acea delicată extremitate şi, prin extensie, tot ce o acoperă, ciorapii şi pantofii. La puţini scriitori se vădeşte atât de bine procesul acesta de reconvertire a lumii pe care îl săvârşeşte ficţiunea, pornind de la subiectivitatea proprie – dorinţele, poftele, visele, frustrările, ranchiunele etc. – a romancierului, ca la acest prolix francez.

Deşi într-un chip mai puţin vizibil, mai puţin deliberat, ceva asemănător se petrece cu toţi creatorii de ficţiuni. Există ceva în vieţile lor aidoma fetişismului lui Restif, ceva care îi face să dorească cu ardoare o lume distinctă de cea în care trăiesc – un ideal altruist de dreptate, o nevoie egoistă de a-şi satisface cele mai sordide pofte masochiste sau sadice, o dorinţă omenească şi rezonabilă de a trăi aventura, o iubire de neuitat etc. –, o lume pe care se simt îmboldiţi s-o inventeze prin duhul cuvântului, şi în care, la modul cifrat în general, să rămână întipărită pendularea lor nemulţumită între realitatea reală şi cealaltă realitate cu care viciul ori generozitatea lor ar fi vrut s-o înlocuiască pe cea care le-a fost sortită.

Poate că acum, prietene romancier în devenire, a sosit momentul să luăm în discuţie o primejdioasă noţiune aplicată literaturii: autenticitatea. Ce înseamnă să fii un scriitor *autentic*? Neîndoios, ficţiunea însăşi este prin definiţie o impostură – o realitate care nu există şi totuşi se străduieşte să pară ca atare –, iar orice roman e o minciună ce vrea să treacă drept adevăr, o creaţie a cărei *putere de persuasiune* depinde exclusiv de folosirea eficace, de către romancier, a unor tehnici de iluzionism şi de prestidigitaţie care te duc cu gândul la cele ale magicienilor de prin circuri sau teatre. Atunci, are vreun

sens să vorbeşti de autenticitate în domeniul romanului, gen în care tot ce poate fi mai autentic este tocmai amăgirea, înşelarea, mirajul? Da, sens are, dar în felul următor: romancier autentic este acela care ascultă docil de comandamentele pe care i le impune viaţa, scriind despre aceste teme şi evitându-le pe cele care nu se nasc intim din propria-i experienţă şi nu-i parvin la conştiinţă cu caracter de necesitate. În asta constă autenticitatea sau sinceritatea romancierului: în a-şi accepta demonii proprii şi în a-i sluji pe măsura puterilor.

Romancierul care nu scrie despre ceea ce în forul lui intim i se impune şi îl stimulează, ci îşi alege raţional subiectele ori temele la modul detaşat şi rece, gândind că astfel va dobândi mai uşor succes şi recunoaştere, e lipsit de autenticitate şi, de aceea, cel mai probabil e şi un romancier prost (chiar dacă va avea succes: listele de *bestsellers* sunt pline de romancieri de duzină, după cum prea bine ştii). Însă mi se pare dificil să ajungi un creator – un om care transformă realitatea – dacă nu scrii încurajat şi hrănit din lăuntru de acele fantasme (demoni) care au făcut din noi, romancierii, cârcotaşii esenţiali şi reconstructorii vieţii în ficţiunile pe care le inventăm. Cred că acceptând această impunere – scriind adică pe baza a tot ce ne obsedează şi ne incită şi ne este visceral, deşi îndeobşte misterios unit cu viaţa noastră – scriem „mai bine”, cu mai multă convingere şi energie, şi ne găsim mai pregătiţi să înfruntăm această lucrare pasionantă dar şi dificilă, plină de decepţii şi chinuri, care este elaborarea unui roman.

Scriitorii care îşi alungă demonii proprii şi îşi impun anumite teme, crezând despre primii că nu-s destul de originali şi de atractivi, pe când temele da, săvârşesc o greşeală monumentală. O temă în sine nu e niciodată bună sau rea în literatură. Toate temele pot fi ori una ori alta, şi

asta nu depinde de ele, ci de produsul în care s-a preschimbat tema când se materializează într-un roman prin intermediul formei, adică al unei scrituri şi structuri narative. Forma în care se întrupează este cea care face ca o istorie să fie originală sau trivială, profundă ori superficială, complexă sau simplă, cea care oferă densitate, ambiguitate, verosimilitate personajelor, ori le preface în caricaturi neviabile, în nişte marionete de bâlci în mâinile păpuşarului. Aceasta este încă una din puţinele reguli din domeniul literaturii, dar care, mi se pare, nu admite excepţii: într-un roman, temele în sine nu înseamnă nimic, fiindcă vor fi bune sau proaste, atractive sau plicticoase, exclusiv în funcţie de ce va face cu ele romancierul prefăcându-le într-o realitate de cuvinte organizate într-o anumită ordine.

Cred, prietene, că putem pune punct aici.

Te îmbrăţişez.

— Întoarcere la Cuprins

III

Puterea de convingere

Dragă prietene.

Ai dreptate. Scrisorile mele anterioare, cu ipotezele lor vagi despre vocaţia literară şi sursa de unde izvorăsc temele unui romancier, ca şi alegoriile mele zoologice – tenia şi catoblepasul – păcătuiesc prin abstracţiune şi au incomoda caracteristică de a nu putea fi verificate. Prin urmare a sosit momentul să trecem la chestiuni mai puţin subiective, mai specific înrădăcinate în literar.

Să vorbim aşadar despre forma romanului, care, oricât de paradoxal ar părea, este tot ce are el mai concret, fiindcă doar prin formă capătă romanul corp, şi natura lui devine tangibilă. Însă, înainte de a naviga pe aceste ape, minunate în ochii celor care, ca tine şi ca mine, iubim şi practicăm artizanatul ce contribuie şi el la

făurirea ficţiunilor, merită să stabilim ceva ce dumneata ştii cât se poate de bine, deşi nu le este la fel de clar multora dintre cititorii romanelor: că separarea aceasta între fond şi formă (sau între temă şi stil şi ordine narativă) este artificială, admisibilă doar din raţiuni expozitive ori analitice, şi nu are loc niciodată în realitate, deoarece materia narativă a unui roman este inseparabilă de felul cum e povestită. Acest *fel* anume este cel care face ca istoria să fie credibilă sau incredibilă, înduioşătoare sau ridicolă, comică ori dramatică. Desigur, se poate spune că *Moby Dick* relatează istoria unui lup de mare obsedat de o balenă albă pe care o urmăreşte în toate mările de pe glob şi că *Don Quijote* povesteşte aventurile şi nenorocirile unui cavaler pe jumătate nebun care încearcă să reproducă pe câmpiile din La Mancha minunatele fapte de arme ale eroilor ficţiunilor cavalereşti. Dar cine din cei care au citit aceste romane ar mai recunoaşte în descrierea „temelor” universurile infinit de bogate şi de subtile pe care le-au creat Melville şi Cervantes? Negreşit, pentru a explica mecanismele ce dau viaţă unei istorii se poate recurge la sciziunea dintre temă şi formă romanescă, dar cu condiţia de a preciza că ea nu există niciodată, cel puţin nu în romanele bune – în cele proaste da, există, şi tocmai asta le face aşa – unde cele povestite de ele şi modul în care o fac constituie o unitate indestructibilă. Or, aceste romane sunt bune fiindcă mulţumită eficacităţii formei lor au fost dotate cu o irezistibilă *putere de convingere*.

Dacă dumitale, înainte de a citi *Metamorfoza*, ţi s-ar fi spus că tema acelui roman este transformarea unui modest funcţionar într-un dezgustător gândac de bucătărie, probabil te-ai fi gândit, căscând de plictiseală, că nu vei pune niciodată mâna pe o carte atât de idioată. Totuşi, fiindcă ai citit istoria aceea povestită cu magia folosită de Kafka, „crezi” orbeşte în oribila peripeţie a lui

Gregor Samsa: te identifici, suferi cu el şi simţi cum te sufocă aceeaşi disperare ce îl nimiceşte pe bietul personaj, până când, prin moartea lui, se restabileşte acea normalitate a vieţii pe care a zdruncinat-o nefericita lui aventură. Iar dumneata crezi orbeşte istoria lui Gregor Samsa, pentru că autorul ei a fost capabil să găsească, pentru a o relata, o modalitate, un fel – anumite cuvinte, unele tăceri, nişte revelaţii, niscaiva detalii, o organizare a datelor şi a traseului narativ – care i se impune cititorului, desfiinţând toate rezervele conceptuale pe care acesta le-ar putea opune unei astfel de întâmplări.

Ca să înzestrezi romanul cu *putere de persuasiune* trebuie să-ţi povesteşti în aşa fel istoria încât ea să profite la maximum de trăirile implicite ale anecdoticii şi personajelor sale şi să izbutească a-i transmite cititorului iluzia autonomiei ei faţă de lumea reală în care se află cel care o parcurge. Forţa de convingere a unui roman este pe atât de mare pe cât de independent şi de suveran ne pare el, când tot ce se întâmplă pe parcursul lui ne dă senzaţia că se desfăşoară firesc pe baza mecanismelor interne ale ficţiunii, nu prin impunerea arbitrară a unei voinţe exterioare. Când un roman ne lasă această impresie de autosuficienţă, de emancipare deplină faţă de realitatea *reală*, de cuprindere în el a tot ce e necesar existenţei proprii, atunci a atins maxima capacitate de convingere. Atunci îşi seduce cititorii făcându-i să creadă în cele citite, adică în ceva pe care marile romane nici nu par să ni-l povestească, ci să ne facă să-l trăim, să-l împărtăşim, prin persuasiunea cu care sunt dotate.

Cunoşti fără îndoială faimoasa teorie a lui Bertolt Brecht despre distanţare. El credea că, pentru ca teatrul epic şi didactic pe care îşi propunea să-l scrie să-şi atingă obiectivele, era indispensabil să dezvolte, în cursul reprezentaţiei, o tehnică – un fel de a juca, în mişcarea şi

în vorbirea actorilor, chiar şi în modalitatea decorurilor – care să distrugă „iluzia” şi să-i amintească spectatorului că ceea ce vede pe scenă nu era viaţă, ci teatru, o minciună, un spectacol, din care, totuşi, trebuia să extragă învăţăminte şi concluzii care să-l împingă la acţiunea de transformare a vieţii. Nu ştiu ce părere ai despre Brecht. Eu cred că a fost un mare scriitor şi că teatrul lui, deşi adesea perturbat de prea marcata-i intenţie propagandistică şi ideologică, este excelent şi, din fericire, mult mai convingător decât teoria aceea a lui a distanţării.

Puterea de convingere a unui roman urmăreşte exact contrariul: să scurteze distanţa ce desparte ficţiunea de realitate şi, ştergând acel hotar, să-l facă pe cititor să trăiască minciuna ca pe cel mai nemuritor adevăr şi iluzia ca pe cea mai consistentă şi mai solidă descriere a realului. Aceasta este formidabila amăgire la care se „dedau” marile romane: de a ne convinge că lumea este aşa cum o prezintă ele, ca şi cum ficţiunile n-ar fi ceea ce sunt, o lume profund dislocată şi refăcută pentru a satisface pofta deicidă (recreatoare a realităţii) care domină – fie că autorul e conştient de asta, fie că nu – vocaţia romancierului. Numai romanele slabe au acea forţă de distanţare pe care şi-o dorea Brecht pentru ca spectatorii lui să poată asimila lecţiile de filosofie politică pe care pretindea să le predea prin operele sale dramatice. Romanul prost, care nu are putere de convingere sau o are într-o măsură diminuată, nu ne convinge de adevărul minciunii povestite; ea ne apare atunci ca atare, o „minciună”, ceva artificial, o invenţie arbitrară şi fără viaţă proprie, care se mişcă greoi şi împiedicat ca marionetele unui păpuşar stângaci, ale căror sfori manipulate de creatorul lor se văd cu ochiul liber şi le dezvăluie caracterul de caricaturi ale fiinţelor adevărate; peripeţiile şi suferinţele lor decaricaturi cu greu ne pot convinge, căci

nici ele nu le trăiesc, din moment ce sunt nişte păcăleli oarecare, lipsite de libertate, vieţi împrumutate depinzând de un stăpân atotputernic. Sigur că da, suveranitatea unei ficţiuni nu e nici ea o realitate, ci tot o ficţiune. Sau, mai bine zis, o ficţiune este suverană la modul figurat; de aceea am avut mare grijă, referindu-mă la ea, să vorbesc de o „iluzie de suveranitate”, „o impresie de fiinţă independentă, emancipată de lumea reală”. *Cineva* scrie romanele. Faptul acesta, că nu se nasc prin generaţie spontană, face ca toate să fie dependente, să aibă un cordon ombilical cu lumea reală. Dar nu numai fiindcă au un autor sunt legate romanele de viaţa adevărată: ci şi pentru că dacă ele, în ceea ce inventează şi relatează, n-ar lansa păreri despre lumea cea trăită de cititorii lor, n-ar mai fi pentru aceştia decât ceva foarte îndepărtat şi incomunicabil, un artefact impermeabil la experienţa lor; niciodată n-ar avea forţă de persuasiune, nicicând nu i-ar putea fermeca, seduce, convinge de adevărul din ele şi nu i-ar face să trăiască cele narate de parcă le-ar simţi pe pielea lor.

Aceasta este ciudata ambiguitate a ficţiunii: aspiră la autonomie, ştiind că servitutea ei faţă de real e inevitabilă, şi sugerează, prin tehnici alambicate, o independenţă şi o autosuficienţă care sunt tot atât de iluzorii precum cele ale melodiilor unei opere despărţite de instrumentele sau vocile care o interpretează.

Or, forma obţine aceste miracole, când este eficace. Deşi, ca în cazul temei şi formei, e vorba de o entitate inseparabilă în termeni practici, forma constă din două elemente la fel de importante, care, chiar dacă merg mereu împreună, se pot totuşi diferenţia din motive analitice şi explicative: stilul şi ordinea. Primul termen se referă, desigur, la cuvinte, la scriitura cu care se povesteşte istoria, iar al doilea la organizarea materialelor

din care e plămădită aceasta, ceva ce, simplificând destul, are de a face cu marile axe ale oricărei construcţii romaneşti: naratorul, spaţiul şi timpul narative.

Ca să nu dilat nemăsurat scrisoarea asta, las pe seama celei următoare câteva consideraţii despre stil, cuvintele în care e povestită ficţiunea, şi rolul lui în acea *putere de convingere* de care depinde viaţa (sau moartea) romanelor.

Te îmbrăţişez.

— Întoarcere la Cuprins

IV

Stilul

Dragă prietene.

Stilul este ingredientul esenţial, deşi nu unicul, al formei romaneşti. Romanele sunt făcute din cuvinte, astfel încât felul în care romancierul îşi alege şi îşi organizează limbajul este un factor decisiv pentru ca istoriile lui să posede ori ba forţa de persuasiune. Ei bine, limbajul romanesc nu poate fi disociat de ceea ce relatează romanul, de tema încarnată în cuvinte, fiindcă singura modalitate de a şti dacă romancierul izbândeşte sau dă greş în strădania-i narativă este de a constata dacă, graţie scriiturii, ficţiunea trăieşte, se emancipează de creatorul ei şi de realitatea reală şi i se impune cititorului ca o realitate suverană.

Prin urmare, doar în funcţie de ce povesteşte poate fi o scriitură eficientă sau ineficientă, creatoare ori letală. Poate că ar trebui să începem, în încercarea asta a noastră de a defini trăsăturile stilului, prin eliminarea ideii de *corectitudine*. Nu contează câtuşi de puţin dacă un stil este corect sau incorect; ci el trebuie să fie eficace, adecvat sarcinii sale care consistă în a insufla o iluzie de viaţă – de adevăr – istoriilor povestite. Există romancieri care au scris extrem de corect, conform canoanelor gramaticale şi

stilistice în vigoare la vremea lor, precum Cervantes, Stendhal, Dickens, García Márquez, şi alţii, la fel de mari, care au violentat cât au putut acele canoane, comiţând tot felul de încălcări gramaticale şi al căror stil e plin de aberaţii din punct de vedere strict academic, fără ca asta să-i împiedice să fie buni, ba chiar excelenţi romancieri, cum ar fi Balzac, Joyce, Pio Baroja, Céline, Cortazar şi Lezama Lima. Azorin, care era un extraordinar prozator şi cu toate astea un ultraplicticos romancier, a scris în culegerea sa de texte despre *Madrid* următoarele: „Scrie proză literatul, proză corectă, proză strălimpede, şi cu toate acestea proza lui nu face doi bani fără mirodeniile graţiei, ale intenţiei fericite, ale ironiei, dispreţului sau sarcasmului.”[2] Iată o observaţie exactă: în sine, corectitudinea stilistică nu presupune nimic în legătură cu dibăcia sau stângăcia cu care scrie cineva o ficţiune.

Şi atunci de ce depinde eficacitatea scriiturii romaneşti? De două atribute: de coerenţa ei internă şi de caracteru-i de necesitate. Istoria povestită într-un roman poate fi incoerentă, însă limbajul din care e făurită trebuie să fie coerent pentru ca incoerenţa aceea să mimeze cu succes că e legitimă şi că trăieşte. Un exemplu ni-l oferă monologul lui Molly Bloom la sfârşitul romanului *Ulise* (*Ulysses*) de Joyce, un torent haotic de amintiri, senzaţii, gânduri, emoţii, a cărui forţă ce te vrăjeşte se datorează prozei aparent destrămate şi frânte care îl enunţă şi care păstrează, sub exterioru-i dezlânat şi anarhic, o riguroasă coerenţă, o conformaţie structurală ce ascultă de un model sau un sistem original de norme şi de principii, de care scriitura monologului nu se îndepărtează nicidecum. Este oare aceasta o *descriere* exactă a unei conştiinţe în mişcare? Nu. E o invenţie literară atât de puternic convingătoare încât nouă ni se pare că reproduce

2 Azorin, Madrid, Madrid, Biblioteca Nueva, 1941, p. 63.

hoinăreala conştiinţei lui Molly, când de fapt o inventează.

Julio Cortazar se lăuda în ultimii lui ani de viaţă că scrie „tot mai prost”. Voia să spună că, pentru a exprima tot ce dorea în povestirile şi romanele sale, se simţea obligat să caute forme de exprimare din ce în ce mai puţin supuse formei canonice, să sfideze geniul limbii şi să încerce a-i impune ritmuri, modele, vocabulare, distorsiuni, astfel ca proza lui să poată reprezenta cu şi mai multă verosimilitate personajele şi întâmplările scornite de marea-i inventivitate, în realitate, scriind aşa de prost, Cortazar scria straşnic. Avea o proză limpede, fluidă, care mima grozav oralitatea, încorporând şi asimilând cu mare dezinvoltură zicalele, afectările şi figurile cuvântului vorbit, argentinisme în primul rând, dar şi franţuzisme, de asemeni inventând cuvinte şi expresii cu atâta vervă şi bun gust încât ele nu distonau în contextul frazelor, dimpotrivă, le îmbogăţeau cu acele „mirodenii” cerute de Azorân oricărui bun romancier.

Verosimilitatea unei istorii (forţa ei de convingere) nu depinde exclusiv de coerenţa stilului în care este povestită – tot pe atât de important e şi rolul jucat de tehnica narativă –, dar fără aceasta ea ori nu există ori se reduce la minima-i expresie.

Un stil poate fi neplăcut, însă, graţie coerenţei sale –, eficace. Este cazul, de exemplu, al unui Louis-Ferdinand Céline. Nu ştiu ce simţi dumneata, dar pe mine frazele lui scurte şi bâlbâite, pline de puncte de suspensie, zbârlite de vociferări şi de expresii în argou, mă calcă pe nervi. Totuşi, n-am nici cea mai mică îndoială că *Voyage au bout de la nuit* (*Călătorie la capătul nopţii*), ca şi, dar în mai mică măsură, *Mort à credit* (*Moarte pe credit*) sunt romane cu o putere teribilă de persuasiune, a căror vomă de sordid şi de extravaganţă ne hipnotizează, pulverizând preîntâmpinările şi rezervele estetice sau etice pe care am

fi în drept să le opunem.

Ceva asemănător păţesc eu cu Alejo Carpentier, categoric unul dintre marii romancieri de limbă spaniolă, a cărui proză, totuşi, considerată în sine, adică în afara romanelor sale (ştiu că o asemenea separare nu se poate face, dar mă folosesc conştient de ea aici doar ca să fie mai clar ce spun), se află la antipodul tipului de stil pe care îl admir. Nu-mi plac deloc rigiditatea, academismul şi manierismul lui livresc, care îmi sugerează clipă de clipă că au fost deliberat construite după căutări minuţioase prin dicţionare, nici pasiunea-i vetustă pentru arhaismele şi artificiile după care se dădeau în vânt scriitorii baroci ai veacului al XVII-lea. Cu toate astea, proza aceasta, când povesteşte istoria lui II Noel sau a lui Henri Christophe în *El reino de este mundo* (*Împărăţia lumii acesteia*), capodoperă absolută pe care am citit-o şi recitit-o de cel puţin trei ori, are o forţă de contagiune şi dominatoare care îmi anulează rezervele şi antipatiile şi mă uluieşte, făcându-mă să cred orbeşte tot ce se povesteşte acolo. Cum de reuşeşte aşa ceva stilul scrobit şi pus la patru ace al lui Alejo Carpentier? Ei bine, graţie imbatabilei lui coerenţe şi senzaţiei de necesitate pe care ne-o transmite, acelei convingeri pe care o sădeşte în cititor că numai aşa, cu acele cuvinte, fraze şi ritmuri, putea fi aşternută povestea aceea, nicidecum altfel.

Dacă a pomeni de coerenţa unui stil este ceva relativ simplu, nu la fel stau lucrurile când e vorba de treaba aceea cu *caracterul necesar*, indispensabil pentru ca un limbaj romanesc să fie convingător. Poate că maniera cea mai bună de a-l descrie este să ne referim la contrariul lui, la stilul care eşuează când vrea să ne relateze o istorie, întrucât îl menţine pe cititor la distanţă de ea şi cu conştiinţa lucidă, trează, adică netrăind şi neîmpărtăşind istoria cu personajele ei, ci conştient că *citeşte* ceva străin

de el, ceva ce nu-i aparţine. Această neizbândă se declară atunci când cititorul simte o prăpastie pe care romancierul nu s-a priceput s-o astupe scriindu-şi istoria, între ce se povesteşte în ea şi cuvintele cu care a fost aşternută pe hârtie. Bifurcarea, ori dedublarea asta între limbajul unei istorisiri şi povestea în sine desfiinţează puterea de convingere. Cititorul nu crede în cele povestite, fiindcă stângăcia şi incoerenţa acelui stil îl fac conştient că între cuvinte şi fapte se cască o cezură de netrecut, o falie prin care răzbat tot artificiul şi întreaga arbitrarietate din care se construieşte ficţiunea, şi pe care numai ficţiunile bine asamblate le şterg, făcându-le invizibile. Or, aceste stiluri eşuează fiindcă nu le simţim necesare; dimpotrivă, citindu-le ne dăm seama că istoriile respective, povestite altcum, cu alte cuvinte, ar fi fost mai reuşite (ceea ce în literatură înseamnă pur şi simplu mai convingătoare). Dar niciodată nu avem acea senzaţie de dihotomie între cele narate şi cuvintele folosite, în povestirile lui Borges, în romanele lui Faulkner sau în istorisirile lui Isak Dine-sen. Stilul acestor autori atât de diferiţi ne convinge, pentru că la ei cuvintele, personajele şi lucrurile constituie o unitate perfect închegată, ceva ce nici nu concepem că s-ar putea disocia. La această perfectă integrare dintre „fond” şi „formă” mă refer când vorbesc de atributul de *necesitate* pe care îl are o scriitură creatoare.

Caracterul acesta *necesar* al limbajului marilor scriitori se vădeşte, prin contrast, prin cât de forţat şi de fals devine el la epigoni. Borges este unul dintre cei mai originali prozatori ai limbii spaniole, poate chiar cel mai mare dintre cei produşi de ea în tot secolul XX. Prin însuşi acest fapt a exercitat o influenţă puternică şi, dă-mi voie s-o spun, uneori nefastă. Stilul lui Borges este inconfundabil, dotat cu o extraordinară funcţionalitate, capabil să insufle viaţă şi credit nemăsurat lumii lui de idei şi de curiozităţi

de un rafinat intelectualism abstract, în care sistemele filosofice, dezbaterile teologice, miturile şi simbolurile literare şi preocuparea reflexiv-specu-lativă, ca şi istoria universală contemplată dintr-o perspectivă eminamente literară se ajustează materiei prime a invenţiei. Stilul borgesian se potriveşte şi se confundă cu tematica aceasta într-un aliaj indivizibil, iar cititorul simte, de la primele fraze ale povestirilor şi ale multora din eseurile lui care au inventivitatea şi suveranitatea unor adevărate ficţiuni, că ele nu puteau fi scrise decât aşa, cu limbajul acela inteligent şi ironic, de o precizie matematică – niciun cuvânt nu e în plus, niciunul nu lipseşte→ de o eleganţă rece şi o aristocratică aroganţă, care dă întâietate intelectului şi cunoaşterii în detrimentul emoţiilor şi simţurilor, se joacă cu erudiţia, face din fală şi mândrie o tehnică, înlătură orice formă de sentimentalism şi ignoră trupul şi senzualitatea (sau le întrezăreşte, de foarte departe, ca pe nişte manifestări inferioare ale existenţei omeneşti) şi se umanizează graţie subtilei ironii, proaspătă briză abia simţită ce uşurează şi atenuează complexitatea raţionamentelor, labirinturi intelectuale sau baroce construcţii care sunt mai totdeauna temele istoriilor lui. Culoarea şi graţia acestui stil constă mai cu seamă în adjectivarea sa, care îl zguduie pe cititor prin îndrăzneală şi excentricitate („Nimeni nu l-a văzut debarcând în noaptea *unanimă*”), cu violenţele-i şi nebănuitele-i metafore, adjectivele şi adverbele acelea care nu numai că rotunjesc o idee sau evidenţiază o trăsătură fizică ori psihologică a unui personaj, ci sunt şi suficiente uneori pentru a crea atmosfera borgiană. Ei bine, tocmai prin caracterul lui necesar, stilul lui Borges este inimitabil. Când admiratorii şi adepţii lui literari împrumută de la el modurile de adjectivare, ieşirile-i ireverenţioase, glumele şi arogantele lui, acestea scrâşnesc şi sună fals, ca perucile

alea prost lucrate care nu seamănă deloc a păr adevărat şi îşi proclamă falsitatea scăl-dând în ridicol nenorocita ţeastă pe care o acoperă. Jorge Luis Borges fiind un formidabil creator, nimic nu e mai plicticos şi mai agasant decât puzderia de „borgişori”, de imitatori la care, din cauza lipsei de necesitate a prozei pe care o mimează, ceea ce la original era autentic, frumos, stimulant, devine caricatural, urât şi nesincer. (Sinceritatea sau nesinceritatea nu sunt în literatură o chestiune etică, ci estetică.)

Ceva asemănător se întâmplă şi cu un alt mare prozator de limbă spaniolă, cu Gabriel García Mâr-quez. Stilul său, spre deosebire de cel al lui Borges, nu este sobru, ci abundent, câtuşi de puţin intelectualizat, mai degrabă senzorial şi senzual, de stirpe clasică prin cât e de îngrijit şi de corect, însă nicidecum ţeapăn ori arhaizant, ci deschis asimilării zicalelor şi expresiilor populare, a neologismelor şi construcţiilor străine, de o bogată muzicalitate şi claritate conceptuală, lipsit de orice complicaţii şi calambururi intelectuale. Căldură, aromă, muzică, toate fibrele percepţiei şi poftele trupului se exprimă la el cu naturaleţe, fără pudibonderii, şi cu aceeaşi libertate respiră în el fantezia, slobozită fără nici cea mai mică reţinere spre extraordinar. Citind *Cine anos de soledad* (*Un veac de singurătate*) sau *El amor en los tiempos del câtera* (*Dragostea în vremea holerei*) ne covârşeşte impresia că doar povestite cu acele cuvinte, în acel chip, cu acel ritm, istoriile devin credibile, verosimile, fascinante, emoţionante; că, fără modalităţile acelea, în schimb, nu ne-ar fi putut vrăji aşa cum o fac, fiindcă istoriile acelea *sunt* cuvintele care le povestesc.

Adevărul e că acele cuvinte *sunt* istoriile pe care le înşiră; de aceea, când alt scriitor îşi însuşeşte stilul tipic al lui Mărquez, literatura rezultată din această operaţie sună

strident, a simplă caricatură. După Borges, García Márquez este scriitorul cel mai imitat al limbii noastre comune, şi deşi unii din discipolii săi au avut succes, adică mulţi cititori, totuşi opera lor, oricât de sârguincios ar fi discipolul, nu trăieşte o viaţă proprie, iar caracterul ei ancilar, forţat, se vădeşte cu uşurinţă. Literatura este artificiu pur, însă marea literatură reuşeşte să mascheze datul acesta, pe când cea mediocră îl trâmbiţează.

Deşi pare-mi-se că prin cele de mai sus ţi-am spus cam tot ce ştiu despre stil, totuşi ca să dau ascultare cererii dumitale urgente de sfaturi *practice* ţi-l voi da pe acesta: din moment ce nu poţi fi romancier fără a avea un stil coerent şi necesar, iar dumneata asta vrei să fii, atunci caută-ţi şi găseşte-ţi stilul *propriu*. Citeşte din plin, fiindcă e cu neputinţă să ai un limbaj bogat, dezinvolt, fără să citeşti multă literatură bună, şi încearcă, atât cât se poate, pentru că nu-i totdeauna uşor, să nu imiţi stilurile romancierilor pe care îi admiri cel mai mult şi care te-au făcut să îndrăgeşti literatura. Imită-i în orice altceva: în stăruinţa, în disciplina, în maniile lor, şi asimilează-ţi, dacă ţi se par corecte, convingerile lor. Dar încearcă să eviţi a le reproduce mecanic figurile şi modalităţile scriiturii, fiindcă, de nu vei izbuti să-ţi elaborezi un stil personal, care să convină mai mult decât oricare altul celor povestite de dumneata, istorisirile nu-ţi vor ieşi aşa cum trebuie, adică saturate de puterea de convingere care să le insufle viaţă. Da, e cu putinţă a căuta şi a găsi stilul propriu. Citeşte, rogu-te, primul şi al doilea roman al lui Faulkner. Vei vedea cum între mediocrul *Mosquitoes* (*Ţânţarii*) şi remarcabilul *Flags in the dust* (*Flamuri în ţarina*), prima versiune a lui *Sartoris*, scriitorul Sudului şi-a găsit stilul, acel labirintic şi maiestuos limbaj în acelaşi timp religios, mitic şi epic, în stare a însufleţi saga ţinutului *Yoknapatawpha*. Flaubert şi-a căutat şi şi-a găsit şi el stilul

între prima versiune a *ispitirii Sfântului Anton*, cu o proză torenţială, stufoasă, de un lirism romantic, şi *Madame Bovary*, unde acea despletire stilistică a fost supusă unei purgaţii extrem de severe, şi toată exuberanţa emoţională şi lirică din el a fost reprimată nemilos, în scopul aflării unei „iluzii de realitate” pe care, într-adevăr, avea s-o obţină în mod inegalabil în decursul celor cinci ani de muncă supraomenească la care s-a înhămat pentru a-şi scrie prima capodoperă. Poate ştii, poate nu, că Flaubert avea, în legătură cu stilul, o teorie: aceea a cuvântului potrivit (*le mot juste*). Iar cuvântul nimerit era acela – unicul – care putea exprima perfect ideea. Obligaţia scriitorului era de a-l găsi. Dar cum ştia că l-a nimerit? Asta i-o spunea auzul: cuvântul era *juste* când suna bine. Ajustarea aceea perfectă dintre fond şi formă – dintre cuvânt şi idee – se traducea în armonie muzicală. În consecinţă, Flaubert îşi supunea toate frazele probei *de la gueulade* (a strigătului în gura mare, a vociferării). Ieşea afară ca să citească răcnind cele scrise, pe o scurtă alee mărginită de tei care există şi acum acolo unde a fost căsuţa lui de la Croisset: *l’allee des gueulades* (aleea strigătului). Acolo citea aproape zbierând cele scrise, şi urechea îi spunea dacă nimerise, ori dacă trebuia să mai caute cuvinte şi fraze până la aflarea acelei perfecţiuni artistice pe care a urmărit-o cu o tenacitate fanatică, până a atins-o.

Îţi aminteşti cumva versul lui Rubén Darío: „O formă care nu-mi nimereşte stilul”? Mult timp m-a descumpănit acest vers, pentru că, gândeam eu, oare stilul şi forma nu-s tot aia? Cum adică să cauţi o formă, când o ai deja? Acum însă înţeleg mai bine că e posibil, fiindcă, aşa cum ţi-am spus şi în altă scrisoare, scriitura e doar un aspect al formei literare. Altul, la fel de important, este tehnica. Da, cuvintele nu-s de ajuns ca să scrii o proză bună. Însă

scrisoarea aceasta s-a lungit prea mult şi s-ar cuveni să lăsăm treaba asta pe mai încolo.

Te îmbrăţişez.

— Întoarcere la Cuprins

V

Naratorul. Spaţiul

Dragă prietene.

Mă bucur că mă îmbii să vorbesc de structura romanului, artizanatul sau meşteşugul acesta care susţine ca un tot armonios şi viu ficţiunile ce ne încântă şi a căror putere de convingere este atât de mare încât ni se par suverane: de sine stătătoare, autogenerate, autosuficiente. Însă ştim deja că aşa par numai. În fond, ele nu sunt aşa, ci au reuşit să ne contagieze cu iluzia asta, graţie vrăjii cuprinse în scriitura lor şi priceperii cu care au fost construite. Am vorbit deja de stilul narativ. Acum va trebui să ne ocupăm de tot ceea ce priveşte organizarea materialelor care formează un roman, de tehnicile puse în joc de un romancier pentru a-şi dota ficţiunile cu putere persuasivă.

Varietatea problemelor sau provocărilor cărora trebuie să le facă faţă cel ce se încumetă să scrie o istorie poate fi grupată în patru mari grupe, după cum se referă la:

a) povestitor, b) spaţiu, c) timp, d) nivelul de realitate.

Adică, la cel ce povesteşte istoria şi la cele trei puncte de vedere care apar în orice roman întrepătrunse intim şi de a căror alegere şi folosire depinde, la fel ca de eficacitatea stilului, ca o ficţiune să ne poată surprinde, emoţiona, exalta ori plictisi.

Mi-ar plăcea să vorbim azi de narator, personajul cel mai important al tuturor romanelor (fără nicio excepţie) şi de care, sub un anumit aspect, depind toate celelalte

personaje. Însă, înainte de orice, este necesar să clarificăm o neînţelegere foarte răspândită, care constă în a-l identifica pe narator, pe cel ce povesteşte istoria, cu autorul, cu cel care o scrie. Iată o eroare extrem de gravă, comisă până şi de mulţi romancieri care, hotărând să-şi aştearnă istoriile la persoana întâi şi folosindu-se deliberat de propria lor biografie ca temă, cred că ei sunt naratorii ficţiunilor lor. Se înşală. Un povestitor este o fiinţă făcută din cuvinte, nu din carne şi oase aşa cum sunt autorii: el trăieşte numai şi numai în funcţie de romanul povestit şi doar pe durata narării lui (hotarele ficţiunii sunt cele ale fiinţării sale), pe când autorul are o viaţă mai bogată şi mai diversă, ce precedă scrisul la romanul acela şi se continuă după, şi care nici măcar atâta timp cât lucrează la text nu e absorbită pe deplin de el.

Povestitorul este întotdeauna un personaj inventat, o fiinţă fictivă, precum celelalte, cele „povestite”, dar mai important decât ele, pentru că de felul cum acţionează – arătându-se sau ascunzându-se, zăbovind ori precipitându-se, mergând de-a dreptul sau dând târcoale, fiind limbut ori sobru, jucăuş sau serios – depinde ca ele să ne convingă ori ba de adevărul lor, să ne pară reale sau doar caricaturale. Conduita naratorului este hotărâtoare pentru coerenţa internă a unei istorii, care, la rându-i, e factorul esenţial al puterii ei de convingere.

Prima problemă pe care trebuie s-o rezolve autorul unui roman este următoarea: „Cine va relata istoria?” Posibilităţile par nenumărate, dar, în general, se reduc cu adevărat doar la trei opţiuni: un narator-personaj, un narator omniscient exterior şi străin de istoria povestită, sau un narator ambiguu despre care nu ştim prea bine dacă relatează dinlăuntrul ori din afara lumii descrise. Primele două tipuri de povestitor sunt cele cu o tradiţie mai veche şi mai verificată; ultimul, în schimb, de sorginte

foarte recentă, este un produs al romanului modern. Pentru a ne da seama care a fost alegerea autorului, este suficient să verificăm ce persoană gramaticală povesteşte ficţiunea: un *el*, un *eu* sau un *tu*. Persoana gramaticală dinspre care vorbeşte naratorul ne dă de ştire care e situaţia lui faţă de spaţiul unde se desfăşoară acţiunea pe care ne-o prezintă. Dacă o face dinspre un *eu* (sau un *noi*, *caz* rar dar nu imposibil, aminteşte-ţi de *Citadelle* – *Citadela* – de Antoine de Saint-Exupéry sau de multe pasaje din *The Grapes of Wrath* – *Fructele mâniei* – de John Steinbeck), se află în acel spaţiu, alternând cu personajele istoriei. Dacă o face dinspre persoana a treia, un *el*, se află în afara spaţiului povestit şi este, aşa cum se întâmplă în atâtea romane clasice, un nara-tor-omniscient, care îl imită pe Dumnezeu Tatăl cel atotputernic, fiindcă vede totul, infinitul mare şi cel mic al lumii povestite, şi ştie totul, însă nu face parte din lumea aceea, pe care ne-o prezintă din exterior, din perspectiva privirii sale plutind pe deasupra. Şi atunci, oare în ce parte a spaţiului se găseşte naratorul care povesteşte dinspre a doua persoană gramaticală, un *tu*, aşa cum se întâmplă, de pildă, în *l'emploi du temps* (*Orar riguros*) de Michel Butor, *în Aura* de Carlos Fuentes, *în Juan sân tierra* (*Juan cel fără ţară*) de Juan Goytisolo, în *Cinco horas con Mario* (*Cinci ore cu Mario*) de Miguel Delibes sau în multe capitole din *Galindez* de Manuel Vazquez Montalbân? N-o putem şti dinainte, doar din perspectiva acestei a doua persoane gramaticale în care s-a instalat, fiindcă acel *tu* ar putea fi al unui autor-omniscient, exterior lumii narate, care dă ordine imperative, impunând să se întâmple cele povestite, ceva ce se petrece astfel numai graţie voinţei lui nestrămutate şi deplinelor lui puteri nelimitate, de care dispune acest imitator al Demiurgului. Însă la fel de bine s-ar putea ca acest povestitor să fie o conştiinţă care se dedublează şi îşi

vorbeşte sieşi prin subterfugiul lui *tu*, un narator-personaj cam schizofrenic, implicat în acţiune dar care îşi ascunde identitatea în ochii cititorului (ba uneori în propriii ochi) prin complicaţia asta a dedublării. În romanele povestite de un narator care vorbeşte dinspre persoana a doua nu poţi şti cu adevărat care e situaţia, decât atunci când ea se lasă dedusă din evidenţele interne ale respectivei ficţiuni.

Vom numi *punct de vedere* spaţial relaţia aceasta care există în toate romanele, între spaţiul ocupat de narator şi cel povestit, şi vom spune că el este determinat de persoana gramaticală dinspre care se vorbeşte. Posibilităţile sunt acestea trei:

a) un narator-personaj, care narează dinspre persoana întâi gramaticală, punct de vedere în care spaţiul povestitorului şi cel narat se confundă;

b) un narator atotştiutor, care narează dinspre persoana a treia gramaticală şi ocupă un spaţiu distinct şi independent de cel unde se întâmplă cele povestite;

c) un narator ambiguu, pitit în spatele unei persoane a doua gramaticale, un *tu* care poate fi vocea unui povestitor omniscient şi atotputernic care, din afara spaţiului narat, ordonă imperativ să se întâmple cele povestite, sau vocea unui narator-personaj, implicat în acţiune, care, din timiditate, dibăcie, schizofrenie sau pur capriciu, se dedublează şi îşi vorbeşte sieşi, adresându-se şi cititorului.

Cred că, schematizând totul aşa cum am făcut-o mai sus, *punctul de vedere* spaţial ţi se pare foarte limpede, ceva ce se poate identifica din prima ochire aruncată peste frazele de început ale unui roman. Dar asta se întâmplă numai dacă ne mulţumim cu generalizarea abstractă; când ne apropiem de partea concretă, de cazurile particulare, vedem că în acea schemă îşi fac loc variante multiple, ceea ce face ca fiecare autor, după ce şi-a ales punctul de

vedere spaţial ca să-şi povestească istoria, dispune de o amplă gamă de inovaţii, de o vastă marjă de nuanţări, adică de originalitate şi libertate.

Îţi aminteşti cum începe *Don Quijote*? Negreşit că da, fiindcă avem de-a face cu unul din cele mai memorabile debuturi de roman din câte există: „Într-un sătuc din La Mancha, de-al cărui nume nu ţin *să-mi aduc aminte*...” (varianta Ion Frunzetti, 1965 – n.t.). Luându-ne după clasificarea dinainte, nu avem nicio îndoială: naratorul romanului este instalat în persoana întâi, vorbeşte dinspre un *eu*, prin urmare e un narator-personaj al cărui spaţiu e acelaşi cu al istoriei. Totuşi, degrabă descoperim că, deşi autorul nostru se interpune din când în când ca în prima frază şi ne vorbeşte dinspre acel *eu*, nu e vorba câtuşi de puţin de un narator-personaj, ci de un narator-atotştiutor, tipicul povestitor concurent al lui Dumnezeu, care, dintr-o învăluitoare perspectivă exterioară, ne povesteşte acţiunea ca şi când ar face-o de din afară, dinspre un *el*. De fapt, narează dinspre un el, cu micile excepţii când, ca la început, *se mută* la persoana întâi şi i se arată cititorului, relatând dinspre un *eu* exhibiţionist care abate atenţia (căci prezenţa lui subită într-o istorie din care nu face parte este un spectacol gratuit care îl distrage pe cititor de la cele întâmplate acolo). Aceste mutaţii sau salturi în punctul de vedere spaţial – de la un eu la un el, de la un narator omniscient la un narator-personaj, sau viceversa – tulbură perspectiva, distanţa celor povestite, şi pot fi justificate ori nu. Iar dacă nu sunt, dacă aceste schimbări de perspectivă spaţială nu-s decât fanfaronade gratuite ale omnipotenţei naratorului, atunci nepotrivirea pe care o introduc conspiră împotriva iluziei, slăbind puterile de convingere ale istoriei.

Dar, totodată, ne dau o idee despre bogăţia paletei de care dispune un povestitor şi despre *mutaţiile* pe care

acesta le poate provoca, modificând cu salturile astea de la o persoană gramaticală la alta perspectiva de desfăşurare a acţiunii.

Să observăm câteva cazuri interesante de multi-funcţionalitate a acestor *salturi* sau *mutaţii* spaţiale ale autorului. Precis că îţi aminteşti începutul lui *Moby Dick*, iarăşi unul dintre cele mai tulburătoare din proza universală: *„Caii me Ishmael”* („Numiţi-mă Ishmael”, în varianta lui Şerban Andronescu, 1962 şi 1993. Vargas Llosa dă aici varianta spaniolă, care sună astfel: *Să zicem că mă cheamă Ismael*. – *n.t.*) Extraordinar început, aşa-i? Cu doar trei cuvinte englezeşti, Melville reuşeşte să ne provoace o nemaipomenită curiozitate faţă de acest narator-personaj a cărui identitate ne rămâne necunoscută, fiindcă nici măcar n-avem certitudinea că s-ar numi Ishmael. Punctul de vedere spaţial este foarte bine definit, desigur. Ishmael vorbeşte dinspre persoana întâi, e un personaj printre toate celelalte ale istoriei, deşi nu cel mai important – acela fiind fanaticul şi iluminatul căpitan Ahab, de nu cumva este inamica lui, acea absenţă atât de obsesivă şi de prezentă care e balena albă pe care o urmăreşte pe toate mările globului –, totuşi un martor care a participat la o mare parte a aventurilor povestite (pe celelalte le ştie din auzite şi le retransmite cititorului). Acest punct de vedere este riguros respectat de autor de-a lungul istoriei, însă numai până la episodul final. Până atunci, coerenţa punctului de vedere spaţial este absolută, fiindcă Ishmael nu povesteşte (nu ştie) decât cele cunoscute de el prin propria-i experienţă de personaj implicat în istorie, ceea ce sporeşte puterea de persuasiune a romanului. Numai că în final, cum poate mai ţii minte, are loc acea teribilă hecatombă, în cursul căreia monstruoasa făptură marină îi nimiceşte pe căpitanul Ahab şi pe toţi marinarii de pe vasul său *Pequod*. Strict obiectiv

vorbind, şi în numele acelei coerenţe interne a povestirii, concluzia logică ar fi că şi Ishmael moare laolaltă cu toţi tovarăşii lui de aventură. Dar, dacă dezvoltarea asta logică ar fi fost respectată, cum ar mai fi fost cu putinţă oare să ne depene istoria cineva care a pierit în ea? Ca să evite această gravă nepotrivire şi să nu transforme *Moby Dick* într-o relatare fantastică, al cărei narator ne-ar povesti ficţiunea de dincolo de mormânt, Melville îl face să supravieţuiască (printr-o minune) pe Ishmael, lucru pe care îl aflăm dintr-un Epilog al istoriei, pe care însă nu-l mai scrie personajul, ci un narator omniscient, străin lumii povestite. Găsim deci în paginile finale din *Moby Dick* o mutaţie spaţială, un salt de la punctul de vedere al unui narator-personaj, al cărui spaţiu este cel al istoriei relatate, la acela al unui narator atotştiutor care ocupă un spaţiu diferit şi mai mare decât cel povestit (din moment ce din spaţiul său îl poate observa şi descrie pe celălalt).

Nici nu mai trebuie să-ţi spun ceva ce dumneata, fără îndoială, ai observat de mult: că aceste mutaţii ale povestitorului nu sunt rare în romane. Dimpotrivă, e normal ca romanele să fie relatate (deşi nu întotdeauna ghicim asta de la început) nu de unul, ci de doi, dacă nu şi de mai mulţi naratori, care „preiau ştafeta”, ca să zic aşa, cu un termen din sport, pentru a depăna istoria.

Exemplul cel mai „grafic” de preluare a ştafetei – de mutaţii spaţiale – care îmi vine în minte este *As I lay dying* (*Pe patul de moarte*; în spaniolă *Mientras agonizo* – n.t.), romanul lui Faulkner care povesteşte călătoria familiei Bundren de-a lungul miticului teritoriu din Sud ca să-şi îngroape mama, pe Addie Bundren, ce îşi dorise să fie îngropată acolo unde văzuse lumina zilei. Călătoria aceasta are trăsături biblice şi epice, pentru că trupul mamei se descompune sub soarele implacabil al *Deep South-ului*, dar familia îşi urmează neabătut traseul, împinsă de

convingerea aceea fanatică pe care au îndeobşte personajele faulkneriene. Îţi aminteşti cum e povestit romanul acesta, mai bine zis cine îl povesteşte? Mulţi naratori: toţi membrii familiei Bundren. Istoria este distilată de conştiinţele fiecăruia din ei, stabilindu-se o perspectivă itinerantă şi multiplă. Povestitorul este, în toate cazurile, un narator-personaj, implicat în acţiune, instalat în spaţiul narat. Dar, deşi sub acest aspect punctul de vedere spaţial se menţine neschimbat, identitatea naratorului diferă de la un personaj la celălalt, în aşa fel încât în cazul acesta mutaţiile au loc nu ca la *Moby Dick* sau la *Don Quijote*, de la un punct de vedere spaţial la altul, ci, fără a ieşi din spaţiul narat, de la un personaj la altul. În general, dacă aceste mutaţii sunt justificate, contribuind la dotarea ficţiunii cu mai mare densitate şi bogăţie sufletească şi cu un spor de trăiri, ele îi rămân invizibile cititorului, furat de excitaţia şi curiozitatea deşteptate de istorie. În schimb, dacă ele nu parvin la acest rezultat, se întâmplă taman contrariul: resursele tehnice devin prea vizibile, şi atunci ni se par forţate şi arbitrare, nişte cămăşi de forţă ce împiedică personajele istoriei să fie spontane şi autentice. Nu e cazul nici cu *Don Quijote*, nici cu *Moby Dick*, bineînţeles.

Nu e cazul nici cu minunata *Madame Bovary*, altă catedrală a genului romanesc, unde asistăm de asemenea la o foarte interesantă mutaţie spaţială. Mai ţii minte începutul cărţii? „Eram în sala de meditaţie când directorul intră urmat de un elev nou, îmbrăcat orăşeneşte, şi de un băiat de serviciu, care aducea un pupitru din cele mari”. (Varianta Demostene Botez, 1968 – *n.t.*) Cine este naratorul? Cine vorbeşte dinspre acest *noii* N-o s-o ştim niciodată. Singurul lucru evident este că e vorba de un nara-tor-personaj, al cărui spaţiu coincide cu cel povestit, martor direct al celor narate, fiindcă relatează

dinspre persoana întâi plural. Fiind vorba de un *noi*, nu putem elimina presupunerea că vorbeşte un personaj colectiv, poate toţi elevii clasei aceleia unde este adus tânărul Bovary. (Eu, dacă îmi dai voie să citez un pigmeu alături de gigantul care e Flaubert, am scris o povestire, *Los cachorros – Puiendrii*, dar şi *Mucoşii* –, din perspectiva spaţială a unui nara-tor-personaj colectiv, gaşca de prieteni din cartierul protagonistului, Pichulita – „Puţică” – Cuellar.)

Dar la fel de bine s-ar putea să fie vorba de un singur elev, care să povestească dinspre un „noi”, din discreţie, modestie ori timiditate. Ei bine, acest punct de vedere se menţine numai câteva pagini, în care, de două-trei ori auzim vocea asta la persoana întâi povestindu-ne o istorie la care e limpede că a fost de faţă. Însă, într-un moment greu de precizat – dibăcie care ne trimite cu gândul la tehnica migăloasă şi meşteşugită a autorului –, vocea aceea nu mai este a unui narator-personaj, ci se metamorfozează în cea a unui narator omniscient, străin de istorie, instalat într-un spaţiu diferit de al ei, şi care nu mai povesteşte dinspre un *noi*, ci dinspre persoana a treia gramaticală: el. Acum, mutaţia este a punctului de vedere: acesta era la început cel al unui personaj, apoi devine al unui Dumnezeu atotştiutor şi invizibil, care vede totul, ştie totul şi relatează totul fără a se arăta, fără a se implica. Or, această nouă perspectivă va fi riguros respectată până la sfârşitul romanului.

Flaubert care, în scrisorile lui, a dezvoltat o întreagă teorie despre genul romanesc, a fost un partizan necondiţionat al invizibilităţii naratorului, susţinând că ceea ce am numit noi suveranitatea sau autosuficienţa unei ficţiuni depinde de uitarea din partea cititorului a faptului că citeşte ceva povestit de cineva; impresia acestuia trebuie să fie că asistă la ceva ce se autogenerează sub

ochii lui, ca printr-un act de necesitate implicit romanului însuşi. Pentru a obţine invizibilitatea naratorului atotştiutor, a creat şi a perfecţionat diverse tehnici, dintre care prima a fost neutralitatea şi impasibilitatea naratorului. Acesta trebuia să se limiteze la a povesti, necomentând cele relatate. A comenta, a interpreta, a judeca sunt intruziuni ale autorului în istorie, manifestări ale unei prezenţe (ale unui spaţiu, ale unei realităţi) distincte de cele ce alcătuiesc realitatea romanescă, ceva ce omoară iluzia autosuficienţei ficţiunii, pentru că dă de gol natura-i parazită, derivată, dependentă de ceva, de cineva din afara istoriei. Teoria lui Flaubert despre „obiectivitatea” naratorului, ca preţ al invizibilităţii lui, a fost amplu însuşită şi urmată de romancierii moderni (de mulţi dintre ei fără s-o ştie măcar), şi de aceea poate că nu este exagerat să-l numim romancierul care inaugurează romanul modern, trasând între acesta şi romanul romantic sau clasic un hotar tehnic.

Asta nu înseamnă, desigur, că, întrucât în ele naratorul este mai puţin invizibil, iar uneori e cam prea vizibil, romanele romantice sau cele clasice ni s-ar părea defectuoase, lipsite de sens ori de forţă de convingere. Nici pomeneală. Înseamnă doar atât: că, citind un roman de Dickens, de Victor Hugo, de Voltaire, de Daniel Defoe sau de Thackeray, trebuie să ne reacomodăm lectura, să ne adaptăm unui spectacol diferit de cel cu care ne-a obişnuit romanul modern.

Această diferenţă constă mai ales din felul distinct de a acţiona, în unele sau în altele, al naratorului omniscient. Acesta, în romanul modern, este îndeobşte invizibil sau măcar discret, pe când în celelalte, dimpotrivă, e o prezenţă impunătoare, uneori atât de cotropitoare încât atunci când îşi povesteşte istoria pare să se povestească pe sine, ba mai mult, pare a folosi cele povestite ca pe un

pretext pentru exhibiţionismul lui nemăsurat.

Nu asta se întâmplă oare în acel mare roman al secolului al XIX-lea, *Mizerabilii*? E vorba de una dintre cele mai ambiţioase creaţii narative ale acestui mare secol romanesc, o istorie plămădită din toate marile experienţe sociale, culturale şi politice din timpul său şi din cele trăite de Victor Hugo de-a lungul celor aproape treizeci de ani cât i-a luat lucrul la ea (reluând manuscrisul de mai multe ori, după largi intervale). Nu e exagerat a afirma că *Mizerabilii* este un formidabil spectacol de exhibiţionism şi egolatrie dat de naratorul său – unul atotştiutor –, tehnic străin lumii povestite, cocoţat într-un spaţiu exterior şi distinct faţă de cel în care evoluează, se încrucişează şi se despart vieţile lui Jean Valjean, Monseniorul Bienvenu (Myriel), Gavroche, Marius, Cosette, ale extrem de bogatei faune umane a romanului. Numai că, într-adevăr, naratorul acesta este mai prezent în povestire decât propriile-i personaje, fiindcă, dotat cum e cu o personalitate copleşitoare şi măreaţă, cu o irezistibilă megalomanie, nu se poate abţine să nu se arate mai tot timpul pe măsură ce-şi continuă istoria: adesea îşi întrerupe acţiunea, uneori sărind la persoana întâi de la treia, ca să-şi dea cu părerea despre cele petrecute, să peroreze de la înălţime pe teme filosofice, istorice, morale, religioase, să-şi judece personajele, fulminându-le cu condamnări fără apel sau lăudându-le şi ridicându-le în slăvi pentru marile lor calităţi civice şi spirituale. Acest narator-Dumnezeu (şi parcă niciodată epitetul divin n-a fost mai bine folosit ca aici) nu numai că ne oferă încontinuu probe despre existenţa lui, despre caracterul subaltern şi dependent al lumii povestite, ci îşi desfăşoară sub ochii cititorului, în afară de convingerile şi teoriile lui, chiar şi fobiile şi simpatiile, fără nicio reţinere, nici precauţie, nici scrupul, încredinţat de adevărul său, de dreptatea cauzei sale în tot

ce crede, zice şi face. Aceste imixtiuni ale naratorului, la un romancier mai puţin priceput şi puternic ca Victor Hugo, ar fi dus la distrugerea completă a forţei de convingere a romanului. Ele ar fi constituit ceea ce criticii ţinând de curentul stilistic numesc o „ruptură de sistem”, incoerenţe şi incongruenţe ce omoară iluzia şi o lipsesc de orice urmă de credit în ochii cititorului. Dar asta nu se întâmplă. De ce? Pentru că, foarte repede, cititorul modern se obişnuieşte cu aceste imixtiuni, le simte ca pe o parte inseparabilă a sistemului narativ, a unei ficţiuni a cărei naturi constă, într-adevăr, din două istorii intim amestecate, inseparabile una de cealaltă: cea a personajelor şi a anecdoticii narative care începe cu furtul lui Jean Valjean al candelabrelor din casa episcopului Monsieur Bien-venu şi se sfârşeşte după patruzeci ani, când fostul ocnaş, sanctificat prin sacrificiile şi virtuţile eroicei lui vieţi, păşeşte pragul veşniciei cu aceleaşi candelabre în mâini, şi cea a naratorului însuşi, ale cărui piruete, exclamaţii, reflecţii, judecăţi, capricii, invocaţii şi predici constituie contextul intelectual, decorul ideologico-filozofico-moral al celor relatate. Să ne încumetăm oare, imitându-l pe autorul egolatrie şi arbitrar al *Mizerabililor*, să ne oprim deocamdată aici făcând bilanţul celor zise despre *narator*, despre punctul de vedere spaţial şi spaţiul romanesc? Nu cred să fie inutilă paranteza, pentru că, dacă toate cele de mai sus nu sunt foarte clare, mă tem că ceea ce, îmboldit de interesul, comentariile şi întrebările dumitale, voi expune de-acum înainte (o să fie greu să mă mai opreşti în incursiunile astea ale mele în pasionanta problematică a formei romaneşti) îţi vor părea confuze, de nu chiar de neînţeles. Pentru a povesti în scris o istorie, orice romancier inventează un narator, reprezentantul sau plenipotenţiarul lui în ficţiune, el însuşi o ficţiune, fiindcă, precum celelalte personaje pe care le va descrie, e făcut

din cuvinte şi trăieşte numai din şi pentru acel roman. Acest personaj, naratorul, poate fi înăuntrul istoriei, în afara ei sau plasat pe o poziţie incertă, în funcţie de cum povesteşte: dinspre întâia, a treia ori a doua persoană gramaticală. Or, aceasta nu este o alegere gratuită: în funcţie de spaţiul ocupat de narator faţă de cele povestite, vor fi diferite şi distanţa şi cunoaşterea de care dă dovadă faţă de ele. Neîndoios că un narator-personaj nu poate şti – deci nici descrie sau relata – decât acele experienţe care sunt în mod verosimil la îndemâna sa, pe când un narator omniscient poate cunoaşte totul şi se poate afla pretutindeni în lumea povestită. A alege unul sau altul din punctele de vedere înseamnă, în consecinţă, alegerea unor anumite condiţionări cărora povestitorul va trebui să li se supună când va derula istoria, şi care, de nu vor fi respectate, vor avea un efect vătămător, distructiv, asupra puterii de convingere. Totodată, de respectarea limitelor pe care punctul de vedere ales le fixează, depinde în mare măsură funcţionarea acelei forţe de persuasiune, astfel încât cele povestite să ni se pară verosimile, îmbibate de acel „adevăr” pe care par a-l conţine marile minciuni care sunt romanele bune.

Este extrem de important să subliniem că romancierul se bucură, atunci când îşi alege naratorul, de o libertate absolută, ceea ce înseamnă, pur şi simplu, că deosebirea dintre cele trei tipuri posibile de povestitor în funcţie de spaţiul ocupat faţă de lumea narată nu implică deloc ştirbirea atributelor sau a personalităţii lor din pricina plasării spaţiale diferite. Nu, câtuşi de puţin. Am văzut deja, prin câteva exemple, cât de diferiţi pot fi aceşti naratori atotştiutori, zeii aceştia atotputernici care sunt povestitorii romanelor unui Flaubert sau unui Victor Hugo, ca să nu mai vorbim de cazul naratorilor-per-sonaje, ale căror caracteristici pot varia la infinit, precum înseşi

personajele unei ficţiuni.

De asemenea, am văzut ceva ce poate că ar fi trebuit să menţionez de la început, dar n-am făcut-o din motive de claritate a expunerii, ceva ce precis că ştiai deja sau ai descoperit citind această scrisoare, fiindcă se degajă natural din exemplele citate. Şi anume: rar se întâmplă, ca să nu zic niciodată, ca un roman să aibă *un* povestitor. De obicei are mai mulţi, o serie de naratori care se succed ca să ne relateze istoria din diferite perspective, uneori în cadrul aceluiaşi punct de vedere spaţial (cel al unui narator-personaj, în cărţi precum *La Celestina* ori *Pe patul de moarte*, care au amândouă aparenţa unor librete dramatice) sau sărind, prin mutaţii, de la un punct de vedere la altul, precum în exemplele din Cervantes, Flaubert sau Melville.

Am putea merge chiar puţin mai departe, dezbătând unele chestiuni legate de punctul de vedere spaţial şi de mutaţiile spaţiale ale naratorilor romanelor. Dacă ne-am apropia să aruncăm o privire minuţioasă, congelatoare, înarmaţi cu o lupă (sigur, o modalitate atroce şi inacceptabilă de a citi romane), am descoperi că, în realitate, acele mutaţii spaţiale ale naratorului nu se petrec numai, ca în cazurile de care m-am slujit ca să ilustrez această temă, în chip general şi pe durata a lungi perioade narative. Pot fi mutaţii iuţi şi extrem de scurte, care durează preţ de câteva cuvinte şi în cursul cărora se produce o subtilă şi insesizabilă deplasare spaţială a povestitorului.

De exemplu, în orice dialog între personaje lipsit de adnotări sau precizări speciale, există o mutaţie spaţială, o schimbare de narator. Dacă într-un roman în care vorbesc Pedro şi Marie, povestit până în acel moment de un narator omniscient, din afara istoriei, apare deodată acest schimb de vorbe:

— Te iubesc, Maria.

— Şi eu te iubesc, Pedro.

În scurtul răstimp al acestei declaraţii de iubire povestitorul istoriei s-a preschimbat dintr-un narator atotştiutor (care relatează dinspre un *el*) într-un narator-personaj, un implicat în naraţiune (Pedro şi María), şi s-a petrecut apoi, în cadrul acestui punct de vedere spaţial al naratorului-personaj, o altă mutaţie între două personaje (de la Pedro la Marie), pentru ca după aceea povestirea să se reîntoarcă la punctul de vedere spaţial al naratorului omniscient. Desigur, nu s-ar fi produs aceste mutaţii dacă scurtul dialog ar fi fost descris neomiţând adnotările („Te iubesc, Marie” *zise Pedro*, „Şi eu te iubesc, Pedro”, *răspunse Marie*), fiindcă în cazul acesta istoria ar fi fost povestită mereu din punctul de vedere al naratorului atotştiutor.

Ţi se par nişte amănunte lipsite de importanţă aceste mutaţii infime, atât de iuţi încât cititorul nici măcar nu le observă? Ei bine, află că nu sunt fleacuri. De fapt, totul are importanţă în domeniul formei, şi tocmai micile detalii acumulate sunt cele de care depinde frumuseţea sau sărăcia unei formule artistice. Evident rămâne, în orice caz, că această libertate nelimitată de care se bucură autorul atunci când îşi creează naratorul şi îl dorează cu atribute (mişcându-l, ascunzându-l, arătându-l, apropiindu-l, depărtându-l şi transformându-l în naratori diferiţi ori multipli în cadrul aceluiaşi punct de vedere spaţial, sau sărind de la un spaţiu la altul) nu este şi nici nu poate fi arbitrară, ci trebuie să se justifice prin puterea de convingere a istoriei relatate în romanul respectiv. Schimbările de puncte de vedere pot îmbogăţi o istorie, o pot face mai densă, mai subtilă, mai misterioasă, mai ambiguă, dându-i o proiecţie multiplă, poliedrică, dar o pot şi sufoca sau dezintegra, dacă în loc să-i potenţeze trăirile

– iluzia vieţii – demonstraţiile acestea tehnice, devenite simple tehnicisme în cazul ăsta, duc la nepotriviri stridente sau la complicaţii şi confuzii gratuite, artificiale, care îi distrug credibilitatea şi dezvăluie în ochii cititorului natura-i de pur artificiu.

Te îmbrăţişez şi sper să ne scriem iar cât mai curând.

— Întoarcere la Cuprins

VI

Timpul

Dragă prietene.

Îmi pare bine că gândurile acestea despre structura romanescă îţi pot descoperi nişte piste care să te conducă, precum pe un speolog în tainiţele muntelui, în măruntaiele ficţiunii. Îţi propun acum, după ce am aruncat o fugară ochire peste caracteristicile naratorului în raport cu spaţiul romanesc (ceea ce, cu un limbaj academic antipatic, am numit *punctul de vedere spaţial* în roman), să examinăm timpul, aspect la fel de important al formei narative, de a cărui tratare adecvată depinde, ca şi de spaţiu, puterea persuasivă a unui roman.

Numai că şi în chestiunea aceasta trebuie să risipim, de la bun început, nişte prejudecăţi, pe cât de vechi pe atât de false, ca să înţelegem *ce este* şi *cum este* un roman.

Mă refer la naiva asimilare ce se face de obicei între timpul real (pe care îl vom numi, fără teamă de pleonasm, timpul cronologic în care trăim scufundaţi cu toţii, cititorii şi autorii romanelor) şi timpul ficţiunii pe care o citim, un timp sau un răstimp esenţialmente diferit de cel real, la fel de inventat precum sunt naratorul şi personajele ficţiunii, captaţi în el. La fel ca în punctul de vedere spaţial, în cel temporal întâlnit în orice roman autorul a investit o doză forte de creativitate şi de imaginaţie, deşi, în extrem de multe cazuri, se poate să nu fi fost conştient de asta. Precum naratorul, precum spaţiul, timpul în care se petrec

romanele este şi el o ficţiune, una din modalităţile de care se serveşte romancierul ca să-şi emancipeze creaţia de lumea reală şi s-o doteze cu acea (aparentă) autonomie de care, repet, depinde puterea-i de convingere.

Deşi tema timpului, care a fascinat atâţia gânditori şi creatori (printre ei pe Borges, cel ce a fantazat multe texte despre el), a dat naştere la multiple teorii, diferite şi divergente, totuşi cred că toţi putem fi de acord cel puţin cu această simplă deosebire: există un timp cronologic şi un altul, psihologic. Primul există obiectiv, independent de subiectivitatea noastră, şi este cel pe care îl măsurăm după mişcarea astrelor în spaţiu şi după diversele poziţii ocupate între ele de planete, acel timp ce roade din noi de cum ne naştem pe lume până când dispărem şi stăpâneşte curba fatidică a vieţii tuturor existenţelor. Dar mai este şi un timp psihologic, de care suntem conştienţi în funcţie de ce facem sau nu facem şi care gravitează într-un fel foarte diferit în emoţiile noastre. Acest timp trece repede când ne bucurăm de ceva şi ne cufundăm în experienţe intense şi exaltante, care ne farmecă, ne distrag şi ne absorb. Dimpotrivă, se amplifică nemăsurat şi pare nesfârşit – secundele trec ca minutele, iar acestea ca orele – când aşteptăm şi suferim, când împrejurarea sau situaţia noastră anume (singurătatea, aşteptarea, catastrofa care ne înconjoară, expectativa a ceva ce trebuie ori nu să se întâmple) ne dă o conştiinţă acută a acestei scurgeri care, tocmai fiindcă am dori să se iuţească, pare a se încetini, a se împotmoli, a se opri.

Cutez să te asigur că este o lege fără excepţii (încă una dintre cele foarte puţine din lumea ficţiunii) aceea că timpul din romane este construit pe baza celui psihologic, nicidecum a celui cronologic, un timp subiectiv căruia meşteşugul romancierului (al *bunului* romancier) îi dă aparenţa obiectivităţii, obţinând astfel ca romanul său să

se distanţeze şi diferenţieze de lumea reală (obligaţie a oricărei ficţiuni care năzuieşte să trăiască pe propriile-i picioare).

Poate că toate acestea devin mai clare cu ajutorul unui exemplu. Ai citit cumva acea minunată povestire a lui Ambrose Bierce, *An occurrence at Ozvi Creek Bridge* (O *întâmplare pe puntea de peste râul Bufniţei*)? în timpul războiului civil din America, un fermier avut, Peyton Farquhar, care încercase să saboteze o cale ferată, va fi spânzurat pe podeţ. Povestirea începe când frânghia a fost deja potrivită pe gâtul acestui nenorocit înconjurat de un pluton de soldaţi însărcinaţi cu execuţia. Însă, când răsună ordinul care va pune capăt vieţii lui, se rupe frânghia, iar osânditul cade în râu. Înotând, ajunge la mal şi reuşeşte să scape neatins de gloanţele trase de soldaţii de pe punte şi de pe maluri. Naratorul atotştiutor povesteşte situat foarte aproape de conştiinţa hărţuită a lui Peyton Farquhar, pe care îl vedem fugind prin pădure, urmărit, rememorându-şi episoade din trecut şi apropiindu-se de casa unde trăieşte şi îl aşteaptă femeia pe care o iubeşte, şi unde el simte că o dată ajuns, scăpând de urmăritori, se va salva. Relatarea este încordată, zbuciumată, ca aventuroasa-i fugă. Casa e acolo, iat-o, şi urmăritul zăreşte în sfârşit, de cum păşeşte peste prag, silueta soţiei lui. Când se repede s-o ia în braţe, gâtul condamnatului e strangulat brutal de frânghia care începuse să se strângă la începutul povestirii, cu o clipă sau două înainte. Toate astea s-au petrecut aşadar într-un răstimp extrem de scurt, au fost o viziune instantanee şi efemeră pe care naraţiunea a dilatat-o, creând un timp aparte, propriu, făcut din cuvinte, deosebit de cel real (care constă doar dintr-o secundă, acesta fiind timpul acţiunii obiective a istoriei). Aşa-i că e evident, în acest exemplu, felul în care ficţiunea îşi construieşte *propriu-i* timp, pornind de la cel psihologic?

O variantă a aceleiaşi teme este altă povestire celebră a lui Borges, *El milagro secreta* (*Miracolul secret*), unde, în momentul execuţiei scriitorului şi poetului ceh Jaromir Hladik, Dumnezeu îi oferă un an de viaţă ca să-şi termine – mental – drama în versuri *Duşmanii* pe care bietul om îşi dorise dintotdeauna s-o scrie. Anul, în care el reuşeşte să completeze acea operă ambiţioasă în intimitatea conştiinţei lui, se scurge între ordinul „foc!” dat de şeful plutonului de execuţie şi impactul gloanţelor care îl pulverizează pe împuşcat, adică în abia un fragment de secundă, o perioadă infinitezimală. Toate ficţiunile (şi mai ales cele bune) îşi au propriul lor timp, un sistem temporal care este doar al lor, diferit de timpul real în care trăim noi, cititorii.

Pentru a lămuri care sunt proprietăţile originale ale timpului romanesc, primul pas, ca şi în privinţa spaţiului, este aflarea în romanul concret a *punctului de vedere temporal*, care nu trebuie să fie niciodată confundat cu cel *spaţial*, deşi în practică ambii se găsesc uniţi visceral.

Întrucât n-avem cum scăpa de definiţii (sunt încredinţat că şi pe dumneata te agasează ca pe mine, fiindcă le simţi inoperante în acest domeniu al tuturor surprizelor care e literatura), mă voi aventura să mai dau una: *punctul de vedere temporal* este relaţia existentă în orice roman între timpul naratorului şi timpul celor narate. La fel ca la punctul de vedere spaţial, posibilităţile romancierului sunt numai trei (deşi variantele în fiecare dintre cazuri sunt numeroase), fiind determinate de timpul verbal dinspre care naratorul îşi deapănă istoria:

a) timpul povestitorului şi cel al relatării pot coincide, pot fi aceleaşi. În acest caz, naratorul povesteşte dinspre prezentul gramatical;

b) povestitorul poate relata dinspre trecut fapte care se petrec în prezent sau viitor. Şi, în sfârşit c) naratorul se

poate situa în prezent sau în viitor ca să povestească fapte petrecute în trecut (mediat sau imediat).

Deşi aceste deosebiri, formulate abstract, pot părea cam complicate, în practică decurg de la sine şi le putem imediat percepe, de cum ne oprim să observăm în ce timp verbal s-a instalat naratorul pentru a-şi povesti istoria.

Să alegem ca exemplu nu un roman, ci o povestire, poate cea mai scurtă (şi mai uimitoare) din lume. *Dinozaurul*, al guatemalezului Augusto Monterroso, constă dintr-o singură frază:

Cuando desperto, el dinozaurio todavia estaba alli.

„Când se trezi, dinozaurul era tot acolo.”[3]

Perfectă povestire, ce zici? Are forţă de convingere copleşitoare, concizie, efect, culoare, capacitate sugestivă şi factură depurată. Reprimându-ne toate *celelalte* lecturi posibile ale acestei minime bijuterii narative, să ne concentrăm asupra *punctului* ei *de vedere temporal*. La ce timp verbal sunt puse cele narate? La perfectul simplu: „se trezi”. Naratorul este situat, prin urmare, în viitor, ca să povestească un fapt care se petrece – când? în trecutul mediat sau imediat faţă de acest viitor unde se află naratorul? în trecutul mediat. După ce ştiu eu că timpul povestirii este un trecut mediat şi nu imediat, faţă de timpul naratorului? Pentru că între cele două timpuri există o prăpastie de netrecut, un hiat temporal, o poartă zăvorâtă care a abolit orice legătură, orice relaţie de continuitate între ele. Iată dar care e caracteristica dominantă a timpului verbal folosit de narator: plasarea acţiunii într-un trecut (perfectul simplu) rupt, retezat faţă de timpul în care se află el. Acţiunea *Dinozaurului* se petrece vasăzică într-un trecut mediat faţă de timpul

3 Din păcate, pentru a înţelege ceva din demonstraţia care urmează, cititorul romîn trebuie să fie cît de cît familiarizat cu complexitatea sistemului spaniol al timpurilor verbale, cu jocul savant dintre ele. N.t.

naratorului; adică, punctul de vedere temporal este cazul c) şi, în cadrul acestuia, una din cele două posibile variante ale sale:

— Timp viitor (cel al povestitorului)

— Timp trecut mediat (cele povestite).

Care ar fi trebuit să fie timpul verbal utilizat de narator pentru ca timpul lui să corespundă unui trecut imediat al acestui viitor în care se află povestitorul? Acesta (şi îl rog pe Augusto Monterroso să-mi ierte manipulările frumosului său text):

Cuando ha despertado, el dinozaurio todavia está ani. „Când s-a trezit, dinozaurul e tot aici”. Perfectul compus (timpul preferat al lui Azorân, s-o remarcăm în treacăt, în care sunt povestite aproape toate romanele lui) are însuşirea de a relata acţiuni care, deşi se petrec în trecut, se dilată până ating prezentul, acţiuni ce zăbovesc şi par a se termina chiar în momentul când le povestim. Acest trecut foarte apropiat, imediat, nu e separat în mod inevitabil de narator ca în cazul dinainte („se trezi”); povestitorul şi cele povestite se află într-o asemenea apropiere încât mai că se ating, ceva net diferit de cealaltă distanţă, de netrecut, a perfectului simplu, care aruncă spre un viitor autonom lumea naratorului, o lume fără vreo legătură cu trecutul în care s-a petrecut acţiunea.

Cred că acum ne este clar, cu ajutorul acestui exemplu, unul din cele trei posibile *puncte de vedere temporale* (în ambele-i variante) ale respectivei relaţii: a unui narator situat în viitor, care povesteşte acţiuni ce se petrec în trecutul mediat sau în cel imediat (cazul c).

Să trecem acum, folosindu-ne tot de *Dinozaur*, la exemplificarea primului caz (a), cel mai simplu şi mai evident din cele trei: acela în care timpul naratorului coincide cu cel al naraţiunii. Acest *punct de vedere temporal* cere ca povestitorul să relateze la indicativ

prezent:

Despierta y el dinozaurio todavia está alli.

„Se trezeşte şi dinozaurul e tot acolo”.

Naratorul şi naraţia lui au în comun acelaşi timp. Istoria *se desfăşoară* pe măsură ce autorul ne-o povesteşte. Relaţia e cu totul alta decât cea dinainte, în care găseam două timpuri diferenţiate şi unde naratorul, aflându-se situat într-un timp posterior celui al faptelor relatate, avea o viziune temporală definitivă, totală, asupra celor narate. În cazul *a*, cunoaşterea, sau perspectiva pe care o are naratorul, este mult mai redusă, nu se referă decât la cele petrecute pe măsură ce ele se petrec, adică pe măsură ce el le istoriseşte. Când timpul naratorului şi cel narat se confundă graţie indicativului prezent (cum se întâmplă de obicei în romanele lui Samuel Bec-kett sau în cele ale lui Robbe-Grillet), imediatitatea naraţiei este maximă; e minimă când ceva ni se povesteşte la perfectul simplu şi e doar mijlocie când povestirea are loc la perfectul compus.

Să vedem acum cazul *b*, cel mai rar şi, categoric, cel mai complex: naratorul se situează într-un trecut ca să povestească fapte care nu s-au petrecut, care se vor petrece, într-un viitor imediat ori mediat. Iată exemplele variantelor posibile ale acestui *punct de vedere temporal*:

Despertarâs y el dinozaurio todavia estară alli. – „Te vei trezi şi dinozaurul va fi tot acolo”.

Cuando despiertes, *el dinozaurio todavia estară alli*. – „Când te vei trezi, dinozaurul va fi tot acolo”.

Cuando hayas despertado, *el dinozaurio todavia estară alli*. – „Când te vei fi trezit, dinozaurul va fi tot acolo”.

Fiecare caz (sunt şi altele posibile) constituie o uşoară nuanţă, stabileşte o distanţă diferită între timpul naratorului şi cel al lumii narate, însă factorul comun este că în toate povestitorul relatează fapte care nu s-au

întâmplat încă, se vor petrece când el va fi terminat de narat: peste ele, prin urmare, pluteşte o indeterminare esenţială – nu există aceeaşi siguranţă *că se vor întâmpla*, ca atunci când naratorul se situează la prezent sau la viitor ca să povestească fapte deja petrecute sau care se desfăşoară pe măsură ce le povesteşte. Naratorul instalat în trecut ca să depene fapte ce se vor petrece într-un viitor mediat sau imediat nu numai că îmbibă cu relativitate şi cu o natură incertă cele relatate, ci reuşeşte a se dezvălui pe sine cu o mai mare forţă, arătându-şi atotputernicia în universul ficţiunii, fiindcă, prin folosirea timpurilor verbale viitoare, relatarea sa devine o succesiune de porunci ca să se întâmple cele narate. Dominaţia autorului este absolută, copleşitoare, când o ficţiune este narată din acest *punct de vedere temporal*. De aceea, un romancier nu-l poate folosi decât în cunoştinţă de cauză, adică numai dacă vrea, prin acea nesiguranţă şi prin exhibarea forţei naratorului, să povestească ceva care *doar relatat aşa* va atinge maxima putere de convingere.

O dată identificate cele trei posibile *puncte de vedere temporale*, cu variantele admise de fiecare în parte, şi după ce am stabilit că maniera de a ne da seama de asta este consultarea timpului gramatical dinspre care narează povestitorul şi în care se află istoria narată, mai trebuie să adăugăm că foarte rar există într-o ficţiune un singur *punct de vedere temporal*. De obicei, deşi negreşit există o perspectivă dominantă, totuşi naratorul se deplasează de la un *punct de vedere temporal* la altul prin intermediul acelor *mutaţii* (schimbări ale timpului gramatical) care vor fi cu atât mai eficace cu cât fi-vor mai puţin stridente şi cu cât mai neobservate vor trece în ochii cititorului. Iar asta se obţine prin coerenţa sistemului temporal (mutaţii ale timpului naratorului şi/sau ale timpului narat, care respectă un anumit model) şi prin necesitatea mutaţiilor,

adică ele să nu pară capricioase, pure tehnicisme, ci să ofere o semnificaţie sporită – densitate, complexitate, intensitate, diversitate, relief – personajelor şi istoriei.

Fără a intra în tehnicisme, se poate spune, mai cu seamă despre romanele moderne, că istoria circulă în ele, în ceea ce priveşte timpul, ca printr-un spaţiu; timpul romanesc este ceva care se lungeşte, zăboveşte, rămâne nemişcat sau se precipită nebuneşte. Istoria *se mişcă* în timpul ficţiunii ca pe un teritoriu, pleacă şi se întoarce pe el, înaintează cu paşi uriaşi sau abia păşeşte pe poante, lăsând neocupate (abolindu-le) mari perioade cronologice şi revenind apoi pentru a recupera acest timp pierdut, sărind din trecut în viitor şi îndărăt în trecut cu o libertate ce ne este interzisă nouă ca fiinţe din carne şi oase în viaţa reală. Va să zică, acest timp al ficţiunii e şi el o creaţie, precum naratorul.

Să cercetăm câteva exemple de construcţii originale (sau, mai bine zis, vizibil originale, fiindcă toate sunt aşa) de timp romanesc. În loc să avanseze de la trecut spre prezent şi de la acesta spre viitor, cronologia povestirii lui Alejo Carpentier *Regreso à la semilla* (*Călătorie spre obârşie*) înaintează taman în direcţia opusă: la începutul istoriei, protagonistul ei, *Don* Marcial, marchiz de Capellanâas, este un bătrân în agonie şi din acest moment îl vedem mergând spre maturitatea, tinereţea, copilăria sa, şi, la sfârşit, spre o lume de senzaţie pură şi fără conştiinţă („sensibilă şi tactilă”) fiindcă acest personaj nu s-a născut încă, ci se află în stare de făt în uterul matern. Nu e vorba că istoria ar fi povestită pe dos sau de-a îndărătelea; în lumea aceea fictivă, timpul progresează spre origini. Şi, dacă tot vorbim de stări prenatale, poate n-ar strica să amintim şi de cazul altui roman foarte cunoscut, *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, ale cărui prime pagini – mai bine zis câteva zeci – relatează biografia protagonistului-

narator de dinainte de naştere, cu detalii ironice despre conceperea-i complicată, formarea-i fetală în pântecele mamei şi venirea-i pe lume. Ocolişurile, spiralele, acel du-te-vino al povestirii fac din structura temporală a lui *Tristram Shandy o* extrem de ciudată şi extravagantă creaţie.

Găsim la fel de frecvent în ficţiuni nu unul ci două sau mai multe timpuri sau sisteme temporale, co-existând. De exemplu, în cel mai cunoscut roman al lui Günther Grass, *Toba de tinichea*, timpul se scurge normal pentru toţi cu excepţia protagonistului, celebrul Oscar Matzerath (cel cu vocea spărgătoare de geamuri, cel cu toba) care decide să nu mai crească, să întrerupă cronologia, să abolească timpul, şi reuşeşte, din moment ce, trâmbiţând mereu, nu mai creşte ci trăieşte un fel de veşnicie, înconjurat de o lume care, împrejuru-i, supusă fatidicei deteriorări impuse de zeul Cronos, îmbătrâneşte, piere şi se reînnoieşte. Toţi şi toate, numai el nu.

Tema abolirii timpului cu posibilele-i consecinţe (groaznice, conform mărturiei ficţiunilor) a fost recurentă în romane. Apare, de exemplu, într-o istorie mai puţin reuşită a Simonei de Beauvoir, *Tous les hommes sont mortels* (*Toţi oamenii sunt muritori*). Printr-o jonglerie tehnică, Julio Cortazar a făcut ca romanul lui cel mai cunoscut să arunce în aer inexorabila lege a pieirii ce stăpâneşte tot existentul. Cititorul care citeşte *Rayuela* (*Şotron*) urmând instrucţiunile cuprinse în *îndrumarul de lectură* propus de autor nu va termina *niciodată* citirea cărţii, pentru că, în final, ultimele două capitole se sfârşesc cu trimiteri încrucişate de la unul la celălalt, cacofonic, încât teoretic (sigur că nu în practică) acel cititor docil şi disciplinat ar trebui să-şi petreacă restul zilelor citind şi recitind capitolele respective, înhăţat într-un labirint temporal fără nicio ieşire.

Lui Borges îi plăcea să citeze povestirea aceea a lui H.G. Wells (alt autor fascinat, ca şi el, de tema timpului) *The time machine* (*Maşina timpului*), în care un om călătoreşte în viitor şi se întoarce cu un trandafir în mână, ca dovadă a aventurii lui. Acel anormal trandafir nenăscut exalta imaginaţia lui Borges ca paradigmă de obiect fantastic.

Un alt caz de timpuri paralele este povestirea lui Adolfo Bioy Casares la *trama celeste* (*Trama cerească*), în care un aviator dispare cu avionul lui şi reapare mai târziu relatând o aventură extraordinară pe care nimeni n-o crede: aterizase în alt timp decât cel în care decolase, pentru că în acest fantastic univers nu există un singur timp ci mai multe, diferite şi paralele, coexistând în chip misterios, fiecare cu obiectele, persoanele şi ritmurile proprii, care nu interferează decât în cazuri cu totul excepţionale precum accidentul pilotului acestuia ce ne permite să descoperim structura unui univers care este ca o piramidă de etaje temporale alăturate, dar fără comunicaţie între ele.

O formă opusă celei a acestor universuri temporale e cea a timpului intensificat atât de mult de către naraţiune încât cronologia şi scurgerea lui se atenuează până la stagnare: imensul roman care este *Ulise* de Joyce, ne aducem aminte, relatează doar 24 de ore din viaţa lui Leopold Bloom.

Ajunşi aici cu scrisoarea asta a mea atât de lungă, dumneata precis eşti nerăbdător să mă întrerupi cu o observaţie care îţi stă pe limbă: „Păi în tot ce aţi scris până acum despre *punctul de vedere temporal* găsesc un amestec de lucruri deosebite: timpul ca temă ori subiect (e cazul exemplelor din Alejo Car-pentier şi Bioy Casares) şi timpul ca formă, construcţie narativă în cadrul căreia se derulează povestirea (cazul timpului veşnic din *Şotron*)”.

Observaţia aceasta e plină de miez. Singura scuză pe care o pot opune (relativă şi ea, desigur) este că am provocat această confuzie în mod deliberat. De ce? Pentru că am impresia, în legătură cu acest aspect al ficţiunii, adică *punctul de vedere temporal*, că aşa cum am procedat se poate vedea mai clar cât sunt de indisolubile într-un roman „forma” şi „fondul”, pe care le-am disociat abuziv tocmai ca să examinez mai bine anatomia secretă a acestuia.

Repet, timpul oricărui roman este o creaţie formală, fiindcă în carte istoria se petrece de o manieră care nu poate fi nici identică, nici asemănătoare cu ce se întâmplă în viaţa reală; totodată, această derulare fictivă, relaţia dintre timpul naratorului şi cel al povestirii, depinde în întregime de istoria care se narează folosind respectiva perspectivă temporală. Asta se poate spune la fel de bine şi invers: că de punctul de vedere temporal *depinde* de asemeni istoria povestită de roman. În realitate e vorba de acelaşi lucru, de ceva inseparabil când părăsim planul teoretic în care ne mişcăm, şi ne apropiem de romane concrete. În ele descoperim că nu există o „formă” (nici spaţială, nici temporală, nici de nivel al realităţii) care să se poată disocia de istoria ce se întrupează (sau nu reuşeşte a se întrupa) din cuvintele ce o povestesc.

Dar să mai înaintăm puţin în chestiunea aceasta a timpului şi romanului, vorbind de ceva tipic oricărei naraţiuni fictive. În toate ficţiunile putem identifica momente când timpul pare să se condenseze, manifestându-i-se cititorului într-un mod extrem de viu, acaparându-i cu totul atenţia, şi perioade în care, dimpotrivă, intensitatea decade parcă, iar vitalitatea episoadelor scade; atunci, ele se îndepărtează de atenţia noastră, nu mai sunt capabile s-o concentreze, din cauza caracterului lor rutinar, previzibil, fiindcă ne transmit informaţii sau comentarii de umplutură, care nu slujesc

decât la relaţionarea personajelor ori a unor întâmplări care altfel ar rămâne deconectate. Le putem numi *cratere* (*timpi vii*, de maximă concentraţie a trăirilor) pe cele dintâi, şi *timpi morţi* sau tranzitivi pe celelalte. Cu toate acestea, ar fi nedrept să-i reproşăm unui romancier existenţa timpilor morţi, a episoadelor pur relaţionale din cartea lui. Acestea sunt şi ele utile, stabilind o continuitate şi contribuind la crearea iluziei aceleia a lumii, a fiinţelor vii implicate într-o urzeală socială, pe care o oferă romanele. Poezia poate fi un gen intensiv, depurat până la esenţă, fără vegetaţii parazite. Romanul, nu. El este extensiv, se desfăşoară în timp (un timp pe care şi-l creează singur) şi se preface că e „istorie”, relatând traiectoria unuia sau mai multor personaje într-un anumit context social. Or, asta îi impune să ofere un material *informativ* de relaţie şi conexiune inevitabil, deosebit de acele cratere sau episoade de maximă energie care împing istoria să avanseze, ba chiar să facă mari salturi (schimbându-i uneori propria natură, deviind-o spre viitor sau spre trecut, dezvăluind în ea nişte cotloane ori ambiguităţi nebănuite).

Această combinaţie de cratere sau timpi vii şi de timpi morţi sau tranzitivi determină configuraţia timpului romanesc, acel sistem cronologic propriu pe care îl au istoriile scrise, ceva ce putem schematiza în cele trei tipuri de *puncte de vedere temporale*.

Însă mă grăbesc să te asigur că, deşi cu cele spuse până acuma despre timp am făcut împreună câţiva paşi în descoperirea caracteristicilor ficţiunii, mai avem multe de dezbătut. Alte chestiuni de prim interes se vor ivi pe măsură ce vom aborda cele mai diferite aspecte ale „fabricării” romaneşti. Fiindcă vom continua să depanăm sculul acesta interminabil, nu?

Vezi, m-ai tras de limbă, iar acum nu mă mai poţi face

să tac.

Un salut cordial şi pe curând.

— Întoarcere la Cuprins

VII

Nivelul de realitate

Stimate prietene.

Ţin să-ţi mulţumesc foarte mult pentru răspunsul dumitale prompt ce conţine dorinţa de a continua să explorăm împreună anatomia romanescă. De asemenea, mă bucur să constat că nu ai multe obiecţii de făcut în legătură cu punctele de vedere spaţial şi temporal dintr-un roman.

Totuşi mă tem că punctul de vedere pe care îl vom lua la cercetări acum, la fel de important precum cele citate, ţi se va părea cumva mai problematic, mai complicat. Asta deoarece vom păşi acum pe un teren infinit mai lunecos decât acela al spaţiului şi timpului. Dar hai să vedem degrabă despre ce e vorba.

Ca să începem cu partea mai uşoară, cu o definiţie generală, să zicem că punctul de vedere al *nivelului de realitate* este relaţia existentă între nivelul sau planul de realitate unde se situează naratorul ca să-şi povestească romanul şi nivelul sau planul de realitate în care se desfăşoară naraţiunea. În cazul acesta, de asemenea, ca la spaţiu şi la timp, planurile naratorului şi ale naraţiunii pot coincide sau pot fi diferite, iar relaţia aceasta va duce la ficţiuni distincte.

Îţi ghicesc deja prima obiecţie. „Dacă, în ce priveşte spaţiul, e uşor să delimitezi cele trei unice posibilităţi ale acestui punct de vedere – naratorul în naraţiune, în afara ei sau incert –, şi la fel în cazul timpului – date fiind cadrele convenţionale ale oricărei cronologii: prezent, trecut sau viitor –, oare nu ne confruntăm cu un infinit de necuprins în privinţa realităţii?” Ba da, neîndoios. Dintr-un

punct de vedere teoretic, realitatea se poate împărţi şi subîmpărţi într-o mulţime incomensurabilă de planuri şi, prin acesta, poate prilejui nesfârşite puncte de vedere în realitatea romanescă. Însă, dragă prietene, nu te lăsa copleşit de ipoteza aceasta vertiginoasă. Din fericire, când trecem de la teorie la practică (două planuri de realitate foarte diferenţiate) ne dăm seama că, de fapt, ficţiunea nu cunoaşte decât un număr limitat de niveluri de realitate, aşa că, fără a pretinde să le epuizăm pe toate, putem totuşi ajunge să recunoaştem cazurile cele mai frecvente ale acestui punct de vedere (nici mie nu-mi place formula asta, dar una mai bună n-am găsit) al nivelului de realitate.

Poate că cele mai autonome şi mai contrare planuri cu putinţă sunt acelea de lume „reală” şi lume „fantastică”. (Folosesc ghilimelele ca să subliniez cât de relative sunt aceste concepte, fără de care însă nu ne-am putea înţelege, ba chiar nu ne-am mai putea servi de limbaj.) Sunt convins că, deşi nu-ţi face nicio plăcere (nici mie), vei fi de acord că numim reale sau realiste (deci nicidecum fantastice) orice persoană, lucru sau întâmplare ce pot fi recunoscute şi verificate prin propria noastră experienţa a lumii, şi fantastice acelea care nu sunt aşa. Prin urmare, noţiunea de fantastic cuprinde o serie întreagă de trepte diferite: magicul, miraculosul, legendarul, miticul etc.

Dacă suntem provizoriu de acord asupra chestiunii, îţi voi spune că aceasta este una din relaţiile de planuri contradictorii sau identice care pot avea loc într-un roman, între narator şi cele povestite de el. Şi pentru ca lucrurile să fie şi mai clare, hai să recurgem la un exemplu concret, întorcându-ne iar la scurta capodoperă a lui Augusto Monterroso, *El dinozaurio*.

Cuando desperto, el dinozaurio todavia estaba alli („Când se trezi, dinozaurul era tot acolo”).

Care este punctul de vedere al nivelului de realitate

din această povestire? Vei fi de acord cu mine că *naraţiunea* se situează pe un plan fantastic, fiindcă în lumea reală, pe care amândoi o cunoaştem prin intermediul experienţei, este improbabil ca animalele preistorice care ne apar în vise – în coşmaruri – să treacă din ele în realitatea obiectivă ca să le găsim în carne şi oase lângă patul nostru, când deschidem ochii. E evident, prin urmare, că nivelul de realitate al celor povestite este imaginarul sau fantasticul. Oare acesta să fie şi planul unde se situează naratorul (atotştiutor şi impersonal) care povesteşte? îndrăznesc să spun că nu, că acest narator s-a plasat mai degrabă într-un plan real sau realist, adică opus şi contradictoriu în esenţă celui al naraţiunii. Din ce deduc asta? Dintr-o mică dar neechivocă indicaţie, o parolă către cititor, aş zice, pe care ne-o dă laconicul narator povestindu-ne această comprimată istorie: adverbul *tot*. Acest cuvinţel nu cuprinde numai o circumstanţă temporală obiectivă, indicându-ne minunea (trecerea dinozaurului de la irealitatea visată la realitatea obiectivă). El este, de asemenea, ceva ce ne atrage atenţia, o manifestare a surprizei ori a uimirii dinaintea stupefiantei întâmplări. Acest *tot* are agăţat de el un invizibil semn al exclamaţiei şi, implicit, ne dă un ghiont ca să ne zgâlţâie mai bine („Vedeţi şi dumneavoastră ce nemaipomenită situaţie: dinozaurul e *tot* acolo, deşi e limpede că n-ar trebui să fie, căci în realitatea cea reală treburile astea nu se petrec, ele nu-s posibile decât în cea fantastică.”) Astfel, naratorul nostru ne povesteşte ceva, situat fiind în realitatea obiectivă; de n-ar fi aşa, nu ne-ar îmboldi, prin savanta folosire a unui adverb anfibologic, să ne dăm seama de trecerea dinozaurului din vis în viaţă, din imaginar în tangibil.

Iată aşadar care este punctul de vedere al nivelului de realitate din *El dinozaurio*: un narator care, situat într-o

lume realistă, povesteşte un fapt fantastic, îţi aminteşti cumva şi de alte exemple asemănătoare ale acestui punct de vedere? Ce se întâmplă, de pildă, în lunga povestire – sau scurtul roman – de Henry James, *The turn of the screw* (*O coardă prea întinsa*), de care parcă am mai vorbit? Teribilul conac de la ţară care slujeşte de decor istoriei, reşedinţa Bly, adăposteşte fantome ce li se arată bieţilor copii-personaje şi institutoarei lor, a cărei mărturie – transmisă nouă de un alt narator-personaj – este suportul tuturor celor întâmplăte. Deci, nu încape îndoială că naraţiunea – tema, subiectul – se situează în relatarea lui James într-un plan fantastic. Dar naratorul în ce plan se află? Lucrurile încep să se complice niţel, ca întotdeauna la Henry James, un vrăjitor cu imense resurse în domeniul combinării şi manevrării punctelor de vedere, graţie cărora istoriile sale au mereu un nimb subtil, ambiguu, şi se pretează celor mai diverse interpretări. Să ne aducem aminte că în această povestire nu este *un* singur narator, ci *doi* (nu cumva or fi trei, dacă îl adăugăm şi pe povestitorul invizibil şi atotştiutor care îl precedă în toate cazurile, dintr-o invizibilitate totală, pe naratorul-personaj?). Există un povestitor iniţial şi principal, nenumit, care ne declară că a auzit din gura prietenului său Douglas o istorisire, scrisă de aceeaşi institutoare ce ne relatează întâmplarea cu fantomele. Acel prim narator se situează, vizibil, pe un plan „*real*” sau „realist” ca să ne transmită istoria asta uimitoare, care îl nedumereşte în egală măsură ca pe noi, cititorii. Ei bine, al doilea narator, de fapt o naratoare derivată, institutoarea care „vede” fantoma, e clar că nu se află pe acelaşi nivel de realitate, ci mai degrabă pe unul fantastic, în care – spre deosebire de lumea asta a noastră cunoscută prin propria experienţă – morţii revin pe pământ să bântuie casele unde au trăit în timpul vieţii şi să-i chinuiască pe noii locatari. Până aici, am putea spune că

punctul de vedere al nivelului de realitate în această istorie este cel al unei naraţiuni de fapte fantastice, cu doi naratori, unul situat într-un plan realist sau obiectiv, şi celălalt – institutoarea – care mai degrabă povesteşte dintr-o perspectivă fantastică. Numai că, atunci când examinăm mai îndeaproape, cu lupa, istoria acesta, găsim o altă complicaţie în punctul de vedere al nivelului de realitate. Treaba e că, în cel mai bun caz, institutoarea n-a văzut celebrele fantome, ci a crezut doar că le vede, ori le-a inventat. Interpretarea aceasta – care este şi a unor critici –, dacă este certă (adică, dacă o alegem noi, cititorii, ca fiind adevărată), transformă „O coardă prea întinsă” într-o povestire realistă, însă narată de pe un plan de pură subiectivitate – cel al isteriei sau nevrozei unei tinere nemăritate, frustrate sau pline de complexe, cu o înnăscută aplecare de a vedea lucruri care nu există în lumea cea reală. Criticii care propun această lectură a „Corzii prea întinse” citesc această povestire ca pe o operă realistă, din moment ce lumea reală cuprinde şi planul subiectiv, unde au loc viziunile, iluziile şi fanteziile. S-ar spune că ceea ce dă o aparenţă fantastică acestei relatări n-ar fi atât conţinutul ei, ci subtilitatea cu care e narată; prin urmare, punctul ei de vedere al nivelului de realitate ar fi cel al purei subiectivităţi a unei fiinţe deranjate psihic, care vede lucruri inexistente şi ia drept realităţi obiective temerile şi fanteziile sale. Bun, deci iată două exemple de variante pe care le poate avea punctul de vedere al nivelului de realitate în unul din cazurile-i specifice, când există o relaţie între real şi fantastic, tipul de opoziţie radicală ce caracterizează acel curent literar pe care îl denumim fantastic (îngrămădind laolaltă aici, repet, materiale destul de diferite între ele). Te asigur că dacă ne-am apuca să examinăm acest punct de vedere la cei mai importanţi scriitori de literatură fantastică ai timpului

nostru – iată o rapidă enumerare: Borges, Cortazar, Calvino, Rulfo, Pierre de Mandiargues, Kafka, García Márquez, Alejo Car-pentier –, vom afla că această perspectivă – adică această relaţie dintre cele două universuri diferenţiate ale realului şi ale irealului sau fantasticului aşa cum le întrupează ori le reprezintă naratorul şi naraţiunea – naşte o infinitate de nuanţe şi variante, astfel încât, pesemne, n-ar fi o exagerare să susţinem că originalitatea unui scriitor de literatură fantastică stă mai ales în felul cum apare în ficţiunile lui punctul de vedere al nivelului de realitate.

Desigur, opoziţia (sau coincidenţa) planurilor de care ne-am ocupat până acum – real şi ireal, realist şi fantastic – este o opoziţie esenţială, între universuri de naturi diferite. Însă ficţiunea reală ori realistă constă de asemenea din planuri diferenţiate între ele, chiar dacă toate există şi sunt recognosci-bile cititorilor prin experienţa lor obiectivă a lumii, iar scriitorii realişti pot, prin urmare, să se folosească de multe opţiuni posibile în privinţa punctului de vedere al nivelului de realitate în ficţiunile pe care le născocesc.

Poate că, fără a ieşi din această lume a realismului, diferenţa cea mai izbitoare este aceea dintre o lume obiectivă – a lucrurilor, faptelor, persoanelor care există în sine, pur şi simplu – şi una subiectivă, cea a interiorităţii omeneşti, a emoţiilor, sentimentelor, fanteziilor, viselor şi motivaţiilor psihologice ale multor comportamente. Dacă îţi vei propune asta, memoria dumitale îţi va oferi imediat, dintre scriitorii preferaţi, numele multora pe care îi poţi situa – în clasificarea aceasta arbitrară – în categoria autorilor obiectivi şi ale altora la fel de mulţi din categoria subiectivilor, după cum lumile lor romaneşti înclină în principal sau în exclusivitate să se situeze la unul din cei doi poli ai realităţii. Oare nu sare în ochi că l-ai pune

printre obiectivi pe un Hemingway şi între subiectivi pe un Faulkner? Că merită să figureze printre aceştia din urmă o Virginia Woolf, iar printre primii un Graham Greene? Da, ştiu, nu trebuie să te superi, suntem de acord că această împărţire în obiectivi şi subiectivi e mult prea generală şi că apar multe diferenţe între scriitorii afiliaţi uneia sau alteia din aceste două mari modele generice. (După cum văd, coincidem şi în a considera că, în literatură, ceea ce contează este întotdeauna cazul individual, căci cel generic e mereu insuficient când e vorba să ne spună tot ce dorim să ştim despre natura particulară a unui roman concret.)

Atunci, să vedem nişte cazuri concrete. Ai citit cumva *La Jalousie* (*Gelozia*) de Alain Robbe-Grillet? Nu cred să fie o capodoperă, dar e oricum un roman foarte interesant, poate cel mai bun din câte a scris autorul lui şi dintre cele mai bune pe care le-a produs acea mişcare – destul de efemeră – ce a zguduit panorama literară franceză a anilor ’60, *le nouveau roman* (noul roman), al cărui portdrapel şi teoretician a fost chiar Robbe-Grillet. În cartea sa de eseuri (*Pour un nouveau roman*/ *Pentru un nou roman*), autorul explică intenţia lui de a epura romanul de orice psihologism, ba mai mult, de orice subiectivism şi interiorizare, concentrându-şi atenţia pe suprafaţa exterioară, fizică, a acestei lumi a obiectelor, a cărei realitate imutabilă constă din lucruri („cozificare” a lumii) „dure, vârtoase, imediat prezente, ireductibile”. Ei bine, cu teoria asta (extrem de sărăcăcioasă) Robbe-Grillet a scris câteva cărţi îngrozitor de plicticoase (sper să-mi ierţi ne-politeţea), dar şi unele texte al căror cert interes rezidă în ceea ce am putea numi meşteşugul lui tehnic. De exemplu, *La jalousie*. E un cuvânt foarte puţin obiectiv – ce zici de paradox? – fiindcă în franceză (ca şi în română – *n.t.*) el înseamnă atât fenomenul psihic în sine cât şi simţămintele omului respectiv, *la celosia* şi *los celos*, o amfibologie care

dispare în limba spaniolă. Romanul este, îndrăznesc să spun, descrierea unei priviri glaciale, obiective, aparţinând unei fiinţe anonime şi invizibile, pesemne unui soţ gelos care o urmăreşte neobosit pe femeia ce îi provoacă atâta gelozie. Originalitatea (acţiunea, am spune, în glumă) acestui roman nu stă în temă, fiindcă nu se întâmplă nimic, sau mai bine zis nimic demn de amintit, ci în această privire neostenită, neîncrezătoare, insomniacă, ce o asediază pe femeie, întreaga originalitate rezidă în punctul de vedere al nivelului de realitate. E vorba de o istorie realistă (întrucât nu există în ea nimic care să contrazică experienţa noastră de viaţă), relatată de un narator din afara lumii narate, dar atât de apropiat de observatorul cel obsedat, încât uneori suntem înclinaţi să le confundăm vocile între ele. Aceasta se datorează riguroasei coerenţe cu care se respectă în roman punctul de vedere al nivelului de realitate, care este senzorial, cel al unor ochi înverşunaţi, ce observă, înregistrează şi nu lasă să scape nimic din ce face sau ce îl înconjoară pe cel ţintuit astfel, şi care, prin urmare, nu pot captura (şi nu ne pot transmite) decât o percepţie exterioară, senzorială, fizică, vizuală a lumii, a unei lumi ce este pură suprafaţă – o realitate plastică –, fără suport sufletesc, emoţional sau psihologic. Sigur, e vorba de o perspectivă a nivelului de realitate destul de originală. Dintre toate planurile ori nivelurile ce compun realitatea s-a ales unul singur – cel vizual – ca să ni se spună o istorie care, tocmai de aceea, pare a se petrece exclusiv în acel plan de obiectivitate totală.

Neîndoios că acest plan sau nivel de realitate în care Robbe-Grillet îşi situează romanele (mai ales *La Jalousie*) este complet diferit de cel folosit în cărţile ei de Virginia Woolf, altă mare revoluţionară a romanului modern. Virginia Woolf a scris un roman fantastic, bineînţeles – *Orlando* –, în care asistăm la imposibila transformare a

unui bărbat în femeie, dar celelalte romane ale ei pot fi numite realiste, fiindcă sunt lipsite de minuni de acest fel. „Minunea” din ele constă în delicateţea şi extrem de fina textură cu care apare acolo realitatea. Iar lucrul acesta se datorează, negreşit, naturii scriiturii sale, stilului său rafinat, subtil, de o imponderabilitate evanescentă, însă totodată de o impresionantă forţă de sugestie şi evocaţie. Oare în ce plan de realitate se desfăşoară, de pildă, *Mrs. Dalloway* (*Doamna Dalloway*), unul din cele mai originale romane ale ei? În cel al acţiunilor sau comportamentelor omeneşti, ca în istoriile lui Hemingway, de exemplu? Nicidecum; într-un plan interior şi subiectiv, în cel al senzaţiilor şi emoţiilor lăsate de trăiri în spiritul uman, această realitate intangibilă însă verificabilă, care înregistrează ce se petrece în jurul nostru, ceea ce vedem şi facem, şi se bucură sau se lamentează, se emoţionează sau se enervează, filtrează şi califică absolut tot. Acest punct de vedere al nivelului de realitate este încă una din originalităţile acestei mari scriitoare care a reuşit, graţie prozei sale şi preţioasei şi extrem de finei perspective din care şi-a descris lumea fictivă, să spiritualizeze întreaga realitate, s-o dematerializeze, să-i insufle un suflet. Situare exact contrară aceleia a lui Robbe-Grillet, care a dezvoltat o tehnică narativă special pentru a „cozifica” realitatea, descriind tot ce conţine aceasta – inclusiv sentimentele şi emoţiile – ca şi cum ar fi obiecte.

Sper că, după aceste câteva exemple, ai ajuns şi dumneata la aceeaşi concluzie la care eu am ajuns mai demult, în legătură cu punctul de vedere al nivelului de realitate: că în el rezidă, în foarte multe cazuri, originalitatea romancierului. Adică în a găsi (ori a sublinia, cel puţin, devansându-le sau excluzându-le pe celelalte) o funcţie sau un aspect al vieţii, al experienţei umane, al existentului, până atunci uitat, discriminat ori suprimat

într-o ficţiune, şi a cărui apariţie ca perspectivă dominantă într-un roman ne oferă o viziune inedită, înnoitoare, necunoscută a vieţii. Nu asta s-a întâmplat, de pildă, cu un Proust sau un Joyce? Pentru primul, important nu este ce se petrece în lumea reală, ci în felul în care memoria reţine şi reproduce experienţa trăită, în travaliul acela de selectare şi salvare a trecutului cu care operează mintea omului. Nu se poate imagina deci o realitate mai subiectivă decât aceea în care se derulează episoadele şi evoluează personajele din *în căutarea timpului pierdut*. Iar în ce îl priveşte pe Joyce, n-a fost oare o inovaţie cât un cataclism *Ulise*, unde realitatea apărea „reprodusă” de însăşi mişcarea conştiinţei omeneşti care ia notă, discriminează, reacţionează emotiv şi intelectual, preţuieşte şi tezaurizează sau dimpotrivă leapădă ceea ce trăieşte clipă de clipă? Privilegiind planuri sau niveluri de realitate care înainte erau necunoscute ori abia de se menţionau şi punându-le hotărât deasupra celor convenţionale, unii scriitori amplifică viziunea noastră asupra umanului. Nu doar într-un sens cantitativ, ci mai ales în unul calitativ. Graţie unor romancieri ca Virginia Woolf sau Joyce ori Kafka sau Proust, putem spune că intelectul nostru şi sensibilitatea noastră s-au îmbogăţit pentru a identifica, în vârtejul infinit al realităţii, planuri şi niveluri – mecanismele memoriei, absurdul, fluxul conştiinţei, subtilităţile emoţiilor şi percepţiilor – pe care mai înainte le ignoram, sau asupra cărora aveam o idee insuficientă ori stereotipă.

Toate aceste exemple arată imensul evantai de nuanţe care îi pot diferenţia între ei pe autorii realişti. Categoric, acelaşi lucru se întâmplă şi cu cei fantastici. Mi-ar plăcea, chiar dacă scrisoarea asta ameninţă să se dilateze peste măsură, să examinăm niţel nivelul de realitate predominant în *împărăţia lumii acesteia* de Alejo

Carpentier.

Dacă încercăm să situăm acest roman în unul din cele două domenii literare în care am împărţit ficţiunea conform naturii ei realiste sau fantastice, nu ne îndoim că locul lui este în a doua secţiune, fiindcă în istoria povestită în el – şi care se confundă cu aceea a haitianului Henri Christophe, constructorul celebrei *Citadelle* – se petrec fapte extraordinare, de neconceput în lumea cunoscută prin intermediul experienţei noastre. Cu toate acestea, oricine a citit frumoasa relatare nu s-ar simţi mulţumit de simpla ei încadrare în domeniul literaturii fantastice. De ce? înainte de toate fiindcă fantasticul din ea nu are acea aparenţă explicită şi manifestă cu care apare la autori fantastici precum Edgar Allan Poe, Robert Louis Stevenson în *Dr. Jekyll şi Mr. Hyde*, sau Jorge Luis Bor-ges, în ale căror istorii ruptura cu realitatea este flagrantă, în *împărăţia lumii acesteia*, întâmplările insolite par mai puţin a fi aşa, fiindcă apropierea lor de trăit, de datul istoric – într-adevăr, cartea urmează pas cu pas episoade şi personaje din trecutul Haiti-u-lui – le contaminează cu un suflu realist. Cui i se datorează asta? Faptului că planul de irealitate în care se situează adesea cele narate în acest roman este cel mitic sau legendar, constând dintr-o transformare „ireală” fie a întâmplării, fie a personajului „real” istoric, pe baza unei credinţe care, oarecum, le legitimează obiectiv. Mitul este o explicaţie a realităţii determinată de anumite convingeri religioase sau filosofice, astfel că în orice mit există întotdeauna, pe lângă elementul imaginar ori fantastic, un context istoric obiectiv reprezentând ancorarea lui într-o subiectivitate colectivă care există şi pretinde (uneori chiar reuşeşte) a-l impune realităţii, tot aşa cum lumii celei reale îi impun acea planetă fantastică savanţii conspiratori din povestirea lui Borges *Tlon*, *Uqbar*, *Orbis Tertius*. Formidabila

realizare tehnică din *împărăţia lumii acesteia* este punctul de vedere al nivelului de realitate obţinut de Carpentier. Istoria se derulează adesea în planul acesta mitic sau legendar – prima treaptă a fantasticului ori ultima a realismului –, şi va fi povestită de un narator impersonal care, fără a se instala total pe acelaşi nivel, se află oricum foarte aproape de el, atingându-l, astfel încât distanţa dintre povestitor şi cele narate e suficient de mică pentru a ne face să trăim din lăuntru miturile şi legendele din care se compune istoria lui, dar şi suficient de inechivocă, totuşi, pentru a ne da de ştire că aceea nu e realitatea obiectivă a istoriei depănate, ci o realitate „irealizată” de credulitatea unui popor care n-a renunţat la magie, la vrăjitorie, la practicile iraţionale, deşi exterior pare să fi îmbrăţişat raţionalismul colonizatorilor de care s-a emancipat.

Am putea continua la nesfârşit încercând să identificăm puncte de vedere ale nivelului de realitate originale şi insolite în lumea ficţiunii, dar cred că exemplele de până acum sunt arhisuficiente ca să ne arate cât de diversă poate fi relaţia dintre nivelul de realitate în care se află povestitorul şi cel al naraţiunii, şi cum ne permite acest punct de vedere să vorbim, dacă suntem înclinaţi spre mania clasificărilor şi catalogărilor, ceea ce eu unul nu sunt şi sper să nu fii nici dumneata, de romane realiste sau fantastice, mitice ori religioase, psihologice sau poetice, de acţiune ori de analiză, filosofice sau istorice, suprarealiste ori experimentale etc. etc. (A stabili nomenclaturi este un viciu pe care nimic nu-l poate potoli.)

Important nu este în ce compartiment al acestor comprimate sau dilatate tabele clasificatoare se află romanul pe care îl analizăm. Cu adevărat important e să ştim că în fiece roman există un punct de vedere spaţial, altul temporal şi încă unul al nivelului de realitate, şi că,

deşi adesea nu se observă treaba asta, câteşitrele sunt esenţial autonome, diferite unul de celălalt, iar de felul cum ele se armonizează şi se combină depinde acea coerenţă internă care este puterea de convingere a unui roman. Or, capacitatea aceasta de a ne convinge de „adevărul”, de „autenticitatea” şi de „sinceritatea” lui nu provine niciodată din asemănarea sau identitatea-i cu lumea reală în care ne aflăm noi, cititorii. Ci ea provine, exclusiv, din propria-i fiinţă, făcută din cuvinte şi din organizarea spaţiului, timpului şi nivelului de realitate din care s-a plămădit. Dacă cuvintele şi ordinea unui roman sunt eficiente, adecvate istoriei pe care el pretinde s-o facă persuasivă în ochii cititorilor, atunci înseamnă că în text există o îmbinare atât de potrivită, o contopire atât de perfectă între temă, stil şi punctele de vedere, încât cititorul, citindu-l, va rămâne într-atât de sugestionat şi de absorbit de cele povestite acolo, încât va uita cu desăvârşire felul în care se povesteşte şi va avea senzaţia că romanul acela nu are nici urmă de tehnică, de formă, că e însăşi viaţa manifestându-se prin nişte personaje, peisaje şi fapte ce i se vor părea realitatea întrupată, viaţa citită. Acesta este marele triumf al tehnicii romaneşti: prin atingerea invizibilităţii, să fie atât de eficientă în construirea istoriei pe care a dotat-o cu dramatism, culoare, subtilitate, frumuseţe, sugestie, încât niciun cititor să nu-şi mai dea seama de existenţa ei, ci, captat de vraja acelui meşteşug, să nu aibă senzaţia că citeşte ci că trăieşte o ficţiune care, cel puţin pentru câtva timp, a izbutit, în ce-l priveşte pe cititorul nostru, să înlocuiască viaţa.

Te îmbrăţişez.

— Întoarcere la Cuprins

VIII

Mutaţiile şi saltul calitativ

Dragă prietene.

Ai dreptate, de-a lungul corespondenţei noastre, pe când comentam cu dumneata cele trei puncte de vedere care există în orice roman, am folosit de câteva ori expresia *mutaţii* referindu-mă la anumite tranziţii ce au loc într-o naraţiune, neoprindu-mă însă niciodată să explic detaliat, aşa cum s-ar fi cuvenit, acest recurs atât de frecvent în ficţiuni. O s-o fac acum, descriind acest procedeu, unul din cele mai vechi de care se folosesc condeierii în organizarea istoriilor puse pe hârtie.

O „mutaţie” înseamnă orice schimbare (altera-ţie, perturbare) petrecută în oricare din punctele de vedere despre care am discutat până acum. Aşadar, pot exista mutaţii spaţiale, temporale sau de nivel de realitate, în funcţie de categoria în care au loc schimbările: spaţiul, timpul şi planul de realitate. Este frecvent ca în roman, mai ales în cel al secolului XX, să existe mai mulţi naratori; uneori, câţiva naratori-personaje, ca în *Pe patul de moarte* de Faulkner, alteori un narator atotştiutor şi excentric celor povestite şi unul sau mai mulţi naratori-personaje ca în *Ulise* de Joyce. Ei bine, ori de câte ori se schimbă perspectiva spaţială a povestirii, fiindcă naratorul cedează locul altuia (ne dăm seama de asta după trecerea de la o persoană gramaticală la alta, de la „el” la „eu”, de la „eu” la „el” sau alte mutaţii), se petrece o mutaţie spaţială. În unele romane sunt numeroase, în altele puţine, iar dacă aceasta e ceva util sau dimpotrivă nu putem şti decât după rezultatele obţinute, după efectul mutaţiilor acestora asupra forţei de convingere a istoriei, amplificând-o ori diminuând-o. Când mutaţiile spaţiale sunt eficace, ele oferă o perspectivă variată, diversă, chiar sferică şi totalizatoare unei istorii (ceva ce determină acea iluzie de independenţă faţă de lumea reală, care este, am văzut deja, secreta aspiraţie a oricărei lumi fictive). Dar dacă nu

sunt aşa, atunci rezultatul poate fi confuzia: cititorul se simte zăpăcit de salturile astea bruşte şi arbitrare ale perspectivei din care i se povesteşte istoria.

Poate ceva mai rare decât cele spaţiale sunt mutaţiile temporale, acele mişcări ale naratorului în timpul unei istorii, care, graţie lor, se desfăşoară pe dinaintea ochilor noştri, simultan, în trecut, prezent sau viitor, obţinându-se de asemenea, dacă tehnica este bine stăpânită, o iluzie de totalitate cronologică, de autosuficienţă temporală a istoriei relatate. Există scriitori obsedaţi de tema timpului – am văzut câteva cazuri –, iar asta se manifestă nu numai în tematica romanelor lor, ci şi în structurarea unor sisteme cronologice neuzuale şi, uneori, de o mare complexitate. Iată un exemplu, dintre mii. E cel al unui roman englezesc care a făcut valuri la vremea lui: *The White Hotel* (*Hotelul alb*), de D.M. Thomas. Acest roman povesteşte o teribilă ucidere de evrei care a avut loc în Ucraina şi are drept firavă coloană vertebrală mărturisirile pe care i le face psihanalistului ei vienez – Sigmund Freud – protagonista, cântăreaţa Lisa Erdman. Romanul este împărţit din punct de vedere temporal în trei părţi, ce corespund trecutului, prezentului şi viitorului acelei îngrozitoare crime colective, *craterul* lui. Astfel, în carte, punctul de vedere temporal trece prin trei mutaţii: dinspre trecut în prezentul (pogromul) şi în viitorul acestui fapt central al istoriei narate. Or, această ultimă mutaţie spre viitor nu este doar temporală; e şi a nivelului de realitate. Istoria, care până atunci se derulase într-un plan „realist”, istoric, obiectiv, pornind de la pogrom, în ultimul capitol, „The Câmp” („Lagărul”), se mută într-o realitate fantastică, pe un plan pur imaginar, un teritoriu spiritual, din afara simţurilor noastre, unde locuiesc nişte fiinţe evadate din învelişul trupesc, umbre sau năluci ale victimelor omeneşti ale acelei crime. În acest caz, mutaţia

temporală este totodată un salt calitativ care modifică esenţa naraţiunii. Aceasta din urmă a fost lansată, prin mutaţia respectivă, dintr-o lume realistă într-una pur fantastică. Ceva asemănător se întâmplă în *Lupul de stepă* al lui Hermann Hesse, când naratorului-personaj îi apar duhurile veşnic vii ale unor mari creatori din trecut.

Mutaţiile în nivelul de realitate sunt cele care le oferă scriitorilor cele mai mari posibilităţi de a-şi organiza cât mai complex şi mai original materialele narative. Asta nu vrea să spună că aş subestima mutaţiile în spaţiu şi timp, ale căror posibilităţi sunt, din raţiuni uşor de înţeles, mai limitate; vreau doar să subliniez că, date fiind nenumăratele niveluri din care e făcută realitatea, posibilitatea mutaţiilor este de asemeni imensă, şi scriitorii dintotdeauna au ştiut cum să profite din plin de acest recurs atât de generos.

Poate că totuşi ar trebui, înainte de a pătrunde în imens de bogatul teritoriu al mutaţiilor, să facem o distincţie. Mutaţiile se deosebesc, pe de o parte, după punctele de vedere în care ele au loc – spaţiale, temporale şi de nivel al realităţii – şi, pe de alta, după caracterul lor „adjectival” sau „substantival” (vreau să spun: accidental ori esenţial). O simplă schimbare temporală sau spaţială este importantă, însă nu înnoieşte substanţa unei istorii, fie ea realistă ori fantastică. Dar o transformă, în schimb, acea mutaţie care, ca în cazul *Hotelului alb*, romanul despre holocaust la care tocmai m-am referit, modifică natura istoriei, deplasând-o dintr-o lume obiectivă („realistă”) într-o alta pur fantastică. Mutaţiile care provoacă acest cataclism ontologic – pentru că schimbă *fiinţa* ordinii narative – pot fi numite *salturi calitative*, preluând formula aceasta a dialecticii hegeliene conform căreia acumularea cantitativă duce la „un salt al calităţii” (precum apa care, când fierbe încontinuu, se transformă în

aburi, sau, dacă este răcită prea mult, devine gheaţă).

Printr-o astfel de transformare trece şi o naraţiune, atunci când în ea are loc una din aceste mutaţii radicale în punctul de vedere al nivelului de realitate ce constituie un *salt calitativ*.

Să alegem câteva cazuri „impunătoare” şi pline de efect, din bogatul arsenal pus la dispoziţie de literatura contemporană. De exemplu, în două romane contemporane, scrise unul în Brazilia şi celălalt în Anglia, cu un respectabil interval de timp între ele – mă refer la *Grande Sertão*: *Veredas* (*Marele Serton*: *Potecile* ar fi traducerea aproximativă; pentru cei curioşi: acest mare roman brazilian a fost unul din punctele de plecare ale celebrului *Războiul sfârşitului lumii* de M. Vargas Llosa – *n.t.*) de João Guima-raes Rosa şi la *Orlando* de Virginia Woolf –, subita schimbare de sex a personajului principal (din bărbat devenind femeie în ambele cazuri) provoacă o mutaţie calitativă în totul narativ, deplasându-l dintr-un plan care părea până atunci „realist” într-unul imaginar, chiar fantastic. În cele două cazuri mutaţia este un *crater*, un fapt central al corpului narativ, un episod de o maximă concentraţie de trăiri care contagiază tot ansamblul cu un atribut pe care nu părea să-l aibă. Nu e cazul *Metamorfozei* lui Kafka, unde faptul extraordinar, transformarea bietului Gregor Samsa într-un hidos gândac de bucătărie, are loc din prima frază a istoriei, ceea ce o instalează dintru început în plin fantastic.

Acestea sunt exemple de mutaţii subite şi rapide, fapte instantanee care prin caracterul lor miraculos sau prodigios deplasează coordonatele lumii „reale” şi îi adaugă o dimensiune nouă, o ordine secretă şi uluitoare, ce nu ascultă de legile raţionale şi fizice, ci de nişte forţe obscure, primordiale, pe care nu le poţi cunoaşte (sau uneori chiar stăpâni) decât prin intermedierea divinului, a

vrăjitoriei ori a magiei. Dar în romanele cele mai cunoscute ale lui Kafka, *Castelul* şi *Procesul*, mutaţia este un procedeu lent, sinuos, discret, care se produce în urma unei acumulări sau intensificări în timpul unei anumite stări de lucruri, până când, din motivul acela, lumea narată se emancipează, am zice, de realitatea obiectivă – de „realismul” – pe care simula că o imită, ca să se arate ca o altă realitate, de semn diferit. Arpentorul (agrimensorul) anonim din *Castelul*, misteriosul domn K., încearcă de mai multe ori să ajungă la acel impresionant edificiu care domină ţinutul unde a venit să-şi exercite profesia şi unde se află autoritatea supremă. La început, obstacolele de care se loveşte sunt mărunte; câtva timp, cititorul istoriei are senzaţia că este cufundat într-o lume de un minuţios realism, ce pare a copia lumea reală în tot ce aceasta are mai cotidian şi mai rutinar, însă pe măsură ce istoria avansează, iar nenorocitul domn K. pare tot mai dezarmat şi mai vulnerabil, la cheremul unor obstacole care, începem să înţelegem, nu sunt nici întâmplătoare nici derivate dintr-o simplă inerţie administrativă, ci sunt manifestările unei sinistre maşinării secrete ce controlează acţiunile umane şi îi distruge pe indivizi, apare în noi, cititorii, alături de anxietatea pentru neputinţa în care se zbate omenirea ficţiunii, conştiinţa faptului că nivelul de realitate în care se desfăşoară povestirea nu este acela, obiectiv şi istoric, echivalent lumii cititorilor, ci o altfel de realitate, simbolică şi alegorică – sau pur şi simplu fantastică – de natură imaginară (ceea ce, desigur, nu vrea să spună că acea realitate a romanului, „fantastică” fiind, nu ne oferă permanent învăţăminte luminoase despre fiinţa umană şi propria noastră realitate). Deci mutaţia are loc aici între două ordine sau niveluri de realitate, într-un mod mult mai zăbavnic şi mai întortocheat decât în *Orlando* ori în *Grande Sertao*: *Veredas*.

Acelaşi lucru se petrece în *Procesul*, unde anonimul domn K. se pomeneşte împins şi rătăcit în labirintul demn de un coşmar al unui sistem poliţienesc şi juridic care, la început, ni se pare „realist”, o viziune cam paranoică a ineficientei şi abuzurilor la care duce excesiva birocratizare a justiţiei. Dar apoi, la un moment dat, tot cumulând episoadele absurde care se intensifică, începem să ne dăm seama că, de fapt, pe sub năuceala aceea administrativă care îl privează de liberate pe protagonist şi până la urmă îl distruge, circulă ceva mult mai sinistru şi mai inuman: un sistem fatidic şi de nuanţă pesemne metafizică dinaintea căruia dispare liberul arbitru şi capacitatea de reacţie a cetăţeanului, care se foloseşte şi abuzează de indivizi precum păpuşarul de marionetele sale, o ordine împotriva căreia nu te poţi revolta, omnipotentă, invizibilă şi instalată în chiar centrul condiţiei umane. Simbolic, metafizic sau fantastic, acest nivel de realitate din *Procesul* apare, ca şi în *Castelul*, în mod gradat, progresiv, fără ca noi să putem preciza când anume s-a produs metamorfoza. Nu ţi se pare că lucrurile stau la fel şi în *Moby Dick*? Vânarea aceea interminabilă pe mările lumii a acelei balene albe care, prin însăşi absenţa ei, primeşte o aureolă legendară, diabolică, de animal mitic, nu crezi oare că trece şi ea printr-o mutaţie sau un salt calitativ ce transformă romanul, atât de „realist” la început, într-o istorie de tip imaginar – simbolic, alegoric, metafizic – ori de-a dreptul fantastic?

O dată ajunşi aici, sunt sigur că ai capul împuiat de mutaţii şi salturi calitative memorabile din romanele dumitale favorite. Într-adevăr, acesta este un recurs foarte folosit de scriitorii din toate timpurile, mai cu seamă în ficţiunile de tip fantastic. Să ne amintim câteva asemenea mutaţii care ne-au rămas vii în memorie ca simboluri ale plăcerii pe care am simţit-o la lectură. Ştiu! Pun pariu că

am ghicit: Co-mala! Aşa-i că acel sătuc mexican este primul nume care ţi-a răsărit în minte gândindu-te la mutaţii? O asociaţie de idei extrem de justificată, fiindcă îi e greu dacă nu imposibil cuiva care a citit *Pedro Pâratno* de Juan Rulfo să uite vreodată impresia pe care a resimţit-o atunci când, pe la jumătatea cărţii, a descoperit că toate personajele istoriei aceleia sunt morţi şi că aşezarea Comala din ficţiune nu aparţine „realităţii”, sau, cel puţin, nu aceleia în care trăim noi, cititorii, ci celeilalte, literare, unde morţii, în loc să dispară, trăiesc mai departe. Aceasta este una din mutaţiile (de tip radical, ale saltului calitativ) cele mai eficace din toată literatura latino-americană contemporană. Măiestria cu care a fost produsă este atât de mare, încât dacă dumneata ţi-ai propune să stabileşti – în spaţiul ori în timpul romanului – când a avut loc, te-ai trezi în faţa unei adevărate dileme: fiindcă nu există un episod precis – un fapt sau un moment – care să fi declanşat mutaţia. Ea se produce încetul cu încetul, gradual, prin insinuări, vagi indicii, urme şterse care abia de ne reţin atenţia când dăm de ele. Abia mai târziu, retroactiv, secvenţa de piste şi acumularea de fapte ce dau de bănuit şi de incongruenţe ne permite să conştientizăm că sătucul Comala nu e o aşezare de fiinţe vii, ci de fantome.

Dar poate că ar fi bine să trecem la alte mutaţii literare mai puţin macabre decât aceasta a lui Rulfo. Iar cea mai simpatică, veselă şi amuzantă din câte îmi vin în minte este cea din *Scrisoare către o domnişoară din Paris* de Julio Cortazar. Acolo are loc o excelentă mutaţie de nivel de realitate, când naratorul-personaj, autorul scrisorii din titlu, ne aduce la cunoştinţă că are incomodul obicei de a vomita iepuraşi. Iată un formidabil salt calitativ al acestei hazlii istorii care totuşi ar putea avea un final destul de tragic dacă, sătul de deversarea asta de iepuraşi,

protagonistul şi-ar pune capăt zilelor la sfârşitul istoriei, aşa cum par a insinua ultimele fraze ale scrisorii.

Acesta este un procedeu foarte folosit de Cortazar, în povestirile şi romanele lui. Se servea de el din abundenţă pentru a răsturna cu totul natura lumii lui inventate, făcând-o să treacă dintr-o realitate cam cotidiană, simplă, compusă din lucruri previzibile, banale, rutinare, în alta, cu caracter fantastic, unde se petrec chestii extraordinare cum sunt iepuraşii aceia vomitaţi de un gâtlej omenesc, şi în care uneori bântuie violenţa. Sunt sigur că ai citit *Menadele*, o altă mare povestire a lui Cortazar, unde, de data asta în mod progresiv, prin acumulare numerică, se produce o transformare sufletească a lumii narate. Ceea ce pare a fi un concert inofensiv la teatrul Corona generează la început un entuziasm cam excesiv al publicului faţă de performanţa muzicienilor, ca până la urmă să devină o adevărată explozie de violenţă sălbatică, instinctivă, incomprehensibilă şi animalică, o linşare colectivă, necruţătoare. La capătul acelei neaşteptate hecatombe rămânem stupefiaţi, întrebându-ne dacă toate astea s-au petrecut în realitate, dacă a fost un coşmar oribil, sau dacă teribila întâmplare chiar a avut loc în „altă lume”, făcută dintr-un amestec insolit de fantezie, spaime ascunse şi instincte obscure ale spiritului omenesc.

Cortazar este unul din scriitorii care au ştiut cel mai bine să utilizeze acest recurs la mutaţii – graduale sau subite, de spaţiu, timp şi nivel de realitate –, căruia i se datorează în bună măsură profilul de neconfundat al lumii lui, în care se aliază la modul inseparabil poezia şi imaginaţia, un simţ infailibil a ceea ce suprarealiştii numeau magicul cotidian şi o proză fluidă şi limpede, fără pic de manierism, ale cărei simplitate şi oralitate ascundeau de fapt o complexă problematică şi o mare îndrăzneală inovatoare.

Şi dacă tot am început să-mi amintesc, prin asociaţie de idei, unele mutaţii literare ce mi-au rămas în memorie, nu mă pot opri să n-o citez pe cea care are loc – e unul din craterele romanului – în *Mort* à *credit* (*Moarte pe credit*) de Céline, un scriitor pentru care nu am nici urmă de simpatie personală, ci mai degrabă o clară antipatie şi dezgust faţă de rasismul şi antisemitismul lui, dar care a scris două mari romane (celălalt este *Călătorie la capătul nopţii*). În *Moarte pe credit* există un episod de neuitat: traversarea Canalului Mânecii de către protagonist, pe un feribot înţesat de pasageri. Marea este agitată, şi din cauza legănării accentuate a navei tuturor celor de la bord – atât echipajului cât şi pasagerilor – li se face rău. Şi, bineînţeles, potrivit atmosferei aceleia de sordid şi de abject atât de pe gustul lui Céline, toată lumea începe să vomite. Până aici, ne aflăm într-o lume naturalistă, de o oribilă vulgaritate şi micime a vieţilor şi năravurilor, însă cu picioarele bine înfipte în realitatea obiectivă. Cu toate astea, acea vomă care literalmente cade peste noi, cititorii, mânjindu-ne cu toate porcăriile şi reziduurile imaginabile expulzate de organismele acelea în suferinţă, începe, prin lentoarea şi eficacitatea descrierii, să se desprindă de realism şi să se transforme în ceva hidos, apocaliptic, datorită căruia, la un moment dat, nu numai grămada aceea de bărbaţi şi femei îngreţoşaţi ci întreg universul uman pare să-şi deşerte măruntaiele. Graţie mutaţiei acesteia, istoria îşi schimbă nivelul de realitate, atinge o categorie vizionară şi simbolică, chiar fantastică, şi tot restul cărţii rămâne contagiat de extraordinara mutaţie.

Am putea continua la nesfârşit să dezvoltăm subiectul acesta al mutaţiilor, însă ar însemna să cam batem apa-n piuă, fiindcă exemplele citate ilustrează cât se poate de bine felul în care funcţionează procedeul – cu diferitele-i variante – şi efectele lui în roman. S-ar cuveni

poate să mai insistăm doar asupra unui fapt pe care m-am străduit să ţi-l împărtăşesc încă din prima mea scrisoare: mutaţia în sine nu presupune, nici nu indică nimic, iar izbânda sau eşecul ei în privinţa puterii de persuasiune depinde de la caz la caz de felul concret cum un narator o foloseşte în cadrul unei istorii anume: acelaşi procedeu poate funcţiona înmiind forţa de convingere a unui roman, ori distrugând-o.

În încheiere, mi-ar plăcea să-ţi amintesc o teorie asupra literaturii fantastice, pe care a dezvoltat-o un mare critic şi eseist franco-belgian, Roger Caillois (în prologul lui la *Anthologie du fantastique* (*Antologia literaturii fantastice*). După opinia sa, adevărata literatură fantastică nu este cea deliberată, născută din actul lucid al autorului ei, care s-a hotărât să scrie o istorie cu caracter fantastic. Pentru Caillois, adevărata literatură fantastică este aceea în care faptul extraordinar, miraculos, fabulos, inexplicabil din punct de vedere raţional se produce spontan, nepremeditat şi aproape fără ca autorul să-şi dea seama. Adică acele ficţiuni unde fantasticul apare, ca să zicem aşa, *motu proprio*. Cu alte cuvinte, acele ficţiuni nu povestesc istorii fantastice, ci ele însele sunt *fantastice*. Este o teorie foarte discutabilă, într-adevăr, dar originală şi dând de gândit, şi o bună portiţă de scăpare din subiectul care ne-a preocupat până acum, mutaţiile, dintre care una ar fi – dacă eseistul nostru Caillois nu fantazează prea mult – mutaţia autogenerată, care, neţinând câtuşi de puţin seama de autor, ar pune stăpânire pe un text şi l-ar îndrepta într-o direcţie pe care el, autorul, n-a prevăzut-o.

Te îmbrăţişez călduros.

— Întoarcere la Cuprins

IX

Cutia chinezească

Dragă prietene.

Un alt procedeu de care se folosesc naratorii ca să-şi doteze istorisirile cu putere de convingere este cel pe care l-am putea numi „cutia chinezească” sau „păpuşa rusească” (matrioşca). În ce constă el? În a construi o istorie precum acele obiecte folclorice înăuntrul cărora se găsesc obiecte similare tot mai mici, într-o succesiune care uneori se prelungeşte până la infinitezimal. Totuşi, o structură de felul acesta, în care o istorie principală naşte o alta, sau alte istorii derivate, nu poate fi ceva mecanic (chiar dacă de multe ori se întâmplă să fie aşa) pentru ca procedeul să funcţioneze. Acesta are un efect creator când o construcţie astfel întocmită introduce în ficţiune o consecinţă semnificativă – misterul, ambiguitatea, complexitatea – în conţinutul istoriei şi apare atunci ca necesară, nu ca simplă juxtapunere ci ca simbioză sau alianţă de elemente, cu efecte modificatoare şi reciproce asupra lor. De exemplu, deşi se poate spune că în *o mie şi una de nopţi* structura de cutii chinezeşti a celebrelor istorii arabe care, după ce au fost descoperite şi traduse în engleză şi franceză, aveau să fie extrem de gustate în Europa, este de cele mai multe ori mecanică, e evident că într-un roman modern ca la *vida brève* (*Viaţa scurta*) de Onetti, cutia chinezească pe care o găsim funcţionând acolo este extrem de eficace pentru că din ea răsar, în bună parte, formidabila subtilitate a istoriei şi uimitoarele surprize pe care ea le rezervă cititorilor.

Dar am pornit-o la drum cam prea nărăvaş. Ar fi cazul să încep cu începutul, descriind cu mai mult calm această tehnică ori acest procedeu narativ, şi abia apoi să trec la descrierea variantelor, aplicaţiilor, posibilităţilor şi riscurilor.

Cred că cel mai bun exemplu pentru a face metoda cât mai „grafică” îl găsim în opera deja citată, un clasic al genului narativ, pe care spaniolii au putut-o citi într-o

versiune a lui Blasco Ibâfiez, care la rându-i a tradus-o după traducerea franceză semnată de dr J.C. Mardrus: O *mie şi una de nopţi*. Dă-mi voie să-ţi împrospătez memoria vorbindu-ţi de articularea istoriilor între ele. Ca să nu fie omorâtă de cum se luminează de ziuă, cum s-a întâmplat cu toate celelalte soţii ale teribilului rege (Şah), Şeherazada îi povesteşte istorii, făcând în aşa fel încât, în fiecare noapte, povestirea ei să se întrerupă pe neaşteptate, iar curiozitatea aţâţată a crudului stăpân – deci suspansul – să-i prelungească ei viaţa cu încă o zi. Astfel supravieţuieşte timp de o mie şi una de nopţi, la capătul cărora regele îi dăruieşte viaţa (captat fiind de ficţiuni până la totala dependenţă) neîntrecutei naratoare. Oare cum procedează abila Şeherazadă ca să povestească legat, adică fără cezură, istoria aceea interminabilă făcută din alte istorii de care viaţa ei depinde? Recurgând la cutia chinezească: punând istorii în istorii prin intermediul mutaţiilor de narator (care sunt temporale, spaţiale şi de nivel de realitate). Iată cum: în istoria cu dervişul orb pe care Şeherazadă i-o povesteşte regelui există patru negustori, dintre care unul le povesteşte celorlalţi trei istoria cerşetorului lepros din Bagdad, poveste în care apare un pescar aventurier care, pe larg şi plin de avânt, desfată un grup de cumpărători dintr-o piaţă din Alexandria cu isprăvile lui marinăreşti. Ca într-o cutie chinezească sau într-o matrioşcă rusească, fiecare istorie conţine altă istorie, subordonată, de gradul întâi, doi sau trei. Astfel, graţie acestor cutii chinezeşti, istoriile rămân articulate într-un sistem în care totul se îmbogăţeşte cu suma părţilor şi unde fiecare parte – fiece istorie particulară – este de asemenea îmbogăţită (ori măcar afectată) de caracterul ei dependent sau generator faţă de celelalte istorii.

Dumneata ai şi prefirat prin minte, sunt încredinţat,

multe din ficţiunile-ţi preferate, clasice sau moderne, în care găsim istorii în istorii, fiindcă e vorba de un procedeu foarte vechi şi generalizat care, cu toate acestea, în mâinile unui bun povestitor rămâne la fel de original. Uneori, şi desigur este cazul celor *o mie şi una de nopţi*, cutia chinezească se aplică destul de mecanic, fără ca acea generare de istorii din istorii să aibă repercusiuni majore asupra istoriilor-mame (să le numim aşa pe cele principale sau de obârşie). Dar repercusiunile de care vorbesc le întâlnim de pildă în *Don Quijote*, când Sancho deapănă – cu intercalare de comentarii şi de întreruperi de-ale lui Don Quijote privitoare la felul de a nara al scutierului său – povestea păstoriţei Torralba (cutie chinezească în care există o interacţiune între istoria-mamă şi istoria-fiică), însă nu la fel se întâmplă cu alte cutii chinezeşti, cum ar fi nuvela „Curiosul nesăbuit” („Curiosul nestăpânit” în tălmăcirea lui Ion Frunzetti, din partea întâi a lui *Don Quijote*) pe care preotul o citeşte la han pe când Don Quijote doarme. Nu atât de o cutie chinezească putem vorbi aici, cât mai degrabă de un colaj, pentru că (aşa cum se întâmplă cu multe istorii-fiice, sau chiar istorii-nepoate din o *mie şi una de nopţi*) istoria aceasta are o existenţă autonomă şi nu provoacă efecte tematice, nici psihologice, asupra istoriei care o conţine (aventurile lui Don Quijote şi ale lui Sancho). Ceva asemănător se poate spune, negreşit, despre altă cutie chinezească a marelui clasic: „Captivul” („Povestea robului”, tot din partea întâi a romanului).

Adevărul e că s-ar putea scrie un voluminos eseu despre diversitatea şi varietatea cutiilor chinezeşti ce apar în *Don Quijote*, fiindcă geniul lui Cervantes a dat o formidabilă funcţionalitate acestui procedeu, începând cu inventarea presupusului manuscris al lui Cide Hamete Benengelî, a cărui versiune ori transcriere (treaba asta rămâne învăluită într-o savantă ambiguitate) pasămite ar fi

al nostru *Don Quijote*. Sigur, se poate spune că e vorba de un loc comun, folosit până la saţietate de romanele cavalereşti care, toate, se prezentau drept (sau decurgând din) manuscrise misterioase găsite în locuri exotice. Numai că nici folosirea locurilor comune într-un roman nu este gratuită: are consecinţe în ficţiune, uneori pozitive, alteori negative. Dacă am lua în serios treaba asta cu manuscrisul lui Cide Hame-te Benengeli, construcţia lui *Don Quijote* ar fi o matrioşcă cu cel puţin patru etaje de istorii derivate:

1) Manuscrisul lui Cide Hamete Benengeli, pe care nu-l cunoaştem decât în parte, ar fi prima cutie. Din ea derivă imediat prima istorie-fiică, adică:

2) Istoria lui Don Quijote şi Sancho pe care o avem sub ochi, o istorie-fiică în care se află numeroase istorii-nepoate (a treia cutie chinezească) de natură diferită:

3) Istorii povestite chiar de personaje, între ele, cum ar fi cea antemenţionată, cu păstoriţa Torralba, depănată de Sancho, şi

4) Istorii încorporate precum colajele, pe care le citesc personajele şi care sunt istorii autonome şi scrise, nu visceral unite cu istoria ce le cuprinde, precum „Curiosul nestăpânit” şi „Istoria robului”.

Ei bine, adevărul este că, aşa cum apare Cide Hamete Benengeli în *Don Quijote*, adică citat şi menţionat de către autorul omniscient şi din afara istoriei narate (deşi interacţionând în ea, după cum am văzut când ne-am ocupat de punctul de vedere spaţial), trebuie să mai facem câţiva paşi îndărăt şi să stabilim că, din moment ce Cide Hamete Benengeli este *citat*, nu se poate vorbi de manuscrisul lui ca de prima instanţă, ca de realitatea întemeietoare – maica tuturor istoriilor – a romanului. Dacă acest Cide Hamete Benengeli vorbeşte şi opinează la persoana întâi în manuscrisul său (conform citatelor din el pe care le dă naratorul-atotştiutor), este clar că e vorba de

un narator-personaj şi că, prin urmare, e implicat într-o istorie care doar în termeni retorici poate fi autogenerată (e vorba, desigur, de o ficţiune structurală). Toate istoriile care au acest punct de vedere şi în care spaţiul narat şi cel al naratorului coincid au, în plus, în afară de realitatea literaturii, o primă cutie chinezească ce le conţine: mâna care le scrie, inventându-i (înainte de toate) pe naratorii lor. Iar dacă ajungem la această primă mână (şi unica, fiindcă ştim că Cervantes era ciung), va trebui să acceptăm că matrioşcele ori cutiile chinezeşti din *Don Quijote* constă chiar din patru realităţi suprapuse.

Trecerea de la una din aceste realităţi la alta – de la o istorie-mamă la o istorie-fiică – constă dintr-o mutaţie, cred că ţi-ai dat seama. Zic „o” mutaţie şi imediat mă contrazic, fiindcă adevărul e că în multe cazuri cutia chinezească rezultă din mai multe mutaţii simultane: de spaţiu, de timp şi de nivel de realitate. Să studiem, de exemplu, admirabila cutie chinezească pe care se întemeiază la *vida brève* (*Viaţa scurtă*) de Juan Carlos Onetti.

Acest minunat roman, unul din cele mai subtile şi mai abile din câte s-au scris în limba spaniolă, este în întregime montat, din punct de vedere tehnic, prin procedeul cutiei chinezeşti, pe care Onetti îl foloseşte cu mână de maestru ca să creeze o lume de delicate planuri suprapuse şi întrepătrunse în care se dizolvă hotarele dintre ficţiune şi realitate (dintre viaţă şi vis sau dorinţe). Romanul este povestit de un narator-personaj, Juan Marie Brausen, care, la Buenos Aires, e chinuit de ideea extirpării sânului amantei sale Gertrudis (victimă a cancerului), îşi spionează vecina, pe Queca, şi visează cu ochi deschişi la ea într-un delir de fantezii, şi trebuie să scrie un scenariu de film. Toate astea constituie realitatea de bază sau prima cutie a istoriei. Aceasta însă alunecă pe nesimţite spre o colonie de pe malul fluviului La Plata, Santa Marie, unde un doctor

la vreo patruzeci de ani, dubios sub aspect moral, îi vinde morfină uneia dintre pacientele sale. Apoi descoperim destul de iute că Santa Marie, doctorul Díaz Grey şi misterioasa morfinomană sunt o fantezie a lui Brausen, o realitate secundă a istoriei, şi că, de fapt, Díaz Grey este oarecum alter-ego-ul lui Brausen, iar pacienta morfinomană – o proiecţie a lui Gertrudis. Astfel, romanul se desfăşoară prin mutaţii (de spaţiu şi de nivel de realitate) între cele două lumi sau cutii chinezeşti, purtându-l pe cititor ca o limbă de pendul din Buenos Aires la Santa Marie şi de acolo înapoi la Buenos Aires, într-un du-te-vino care, mascat de aparenţa realistă a prozei şi de eficacitatea tehnicii, este o călătorie de la realitate la fantezie şi invers, sau, dacă preferi aşa, de la lumea obiectivă la cea subiectivă şi îndărăt (viaţa lui Brausen şi ficţiunile-elucubraţii la care se dedă). Această cutie chinezească nu este singura din roman. Brausen îşi spionează vecina, o prostituată pe nume Queca; femeia îşi primeşte clienţii în apartamentul de lângă al lui, din Buenos Aires. Această istorie a Quecăi are loc – aşa ni se pare la început – pe un plan obiectiv, precum cea a lui Brausen, deşi ajunge până la noi, cititorii, mediatizată de mărturia naratorului, un Brausen care e silit mai degrabă să bănuiască ce face Queca (pe care o aude, dar n-o vede). Or, la un moment dat – unul din craterele romanului şi una din mutaţiile cele mai eficace –, cititorul descoperă că ucigaşul Arce, proxenetul Quecai, care va sfârşi prin a o omorî, este în realitate şi el – nici mai mult nici mai puţin ca doctorul Díaz Grey – un alter-ego al lui Brausen, un personaj creat (parţial sau total, asta nu e clar) tot de Brausen, deci cineva vieţuind într-un cu totul alt plan de realitate. Această a doua cutie chinezească, paralelă cu cea a coloniei Santa Marie, coexistă cu aceea, deşi nu este identică, fiindcă, spre deosebire de ea, care e pe deplin

imaginară – Santa Marie şi personajele ei nu există decât în fantezia lui Brausen –, se află oarecum la mijloc între realitate şi ficţiune, între obiectivitate şi subiectivitate, pentru că Brausen în cazul acesta a adăugat elemente inventate unui personaj real (Queca) şi mediului său. Măiestria formală a lui Onetti – scriitura lui şi arhitectura istoriei – face ca romanul să-i apară cititorului ca un tot omogen, fără rupturi interioare, deşi el se compune, după cum am văzut, din planuri sau niveluri de realitate diferite. Cutiile chinezeşti din la *vida brève* nu sunt mecanice. Mulţumită lor descoperim că adevărata temă a romanului nu este istoria publicistului Brausen, ci ceva mai vast şi mai confirmat de experienţa umană: recursul la fantezie, la ficţiune, pentru a îmbogăţi viaţa oamenilor, şi felul în care ficţiunile scornite de minte se folosesc, ca material de lucru, de măruntele experienţe ale vieţii cotidiene. Ficţiunea nu este viaţa trăită, ci altă viaţă, inventată cu materialele oferite de prima şi fără de care viaţa adevărată ar fi mai sordidă şi mai sărăcăcioasă decât este.

Pe curând.

— Întoarcere la Cuprins

X

Datul ascuns

Dragă prietene.

Undeva, Ernest Hemingway povesteşte că, pe la începutul activităţii sale literare, i s-a năzărit deodată, într-o istorie la care scria de zor, să suprime faptul principal: că protagonistul lui tocmai se spânzura. Şi mai zice că, astfel, a descoperit un procedeu narativ pe care avea să-l utilizeze apoi frecvent în viitoarele-i povestiri şi romane. Într-adevăr, nu este exagerat să spunem că cele mai bune istorii ale lui Hemingway sunt pline de tăceri semnificative, de date nedivulgate de un narator priceput ce face în aşa fel încât informaţiile de care ne lipseşte să

fie cu toate acestea locvace şi să aţâţe imaginaţia cititorului, astfel ca acesta să fie nevoit să umple locurile albe din istorisire cu ipoteze şi presupuneri proprii. Vom numi acest procedeu „datul ascuns” şi vom spune pe scurt că, deşi Hemingway i-a dat o utilizare personală şi multiplă (uneori magistrală), era departe de a-l fi inventat, căci e o tehnică tot atât de veche precum romanul.

Dar nu-i mai puţin adevărat că puţini autori moderni s-au folosit de ea cu îndrăzneala celui care a scris *Bătrânul şi marea*. Îţi aminteşti cumva povestirea aceea magistrală, poate cea mai cunoscută a lui Hemingway, intitulată *The Killers* (*Ucigaşii*)? Partea cea mai importantă din istorie este un mare semn de întrebare: de ce vor să-l omoare pe suedezul Ole Andréson cei doi răufăcători care intră cu puşti cu ţeava retezată în micul restaurant Henry’s din localitatea aceea nenumită? Şi de ce acest misterios Ole Andréson, când tânărul Nick Adams îl previne că doi asasini îl caută să-i ia viaţa, refuză să fugă sau să alerteze poliţia şi îşi acceptă fatalist soarta? N-o vom şti niciodată. Dacă dorim un răspuns la cele două întrebări cruciale din istoria de mai sus, va trebui să-l inventăm noi înşine, cititorii, pornind de la datele sărace pe care naratorul atotştiutor şi impersonal ni le furnizează: că, înainte de a se stabili acolo, suedezul Ole Andréson pare să fi fost boxer, la Chicago, unde ceva o fi făcut el (ceva greşit, spune la un moment dat) care să-i pecetluiască soarta.

Datul ascuns sau nararea prin omisiune nu poate fi ceva gratuit şi arbitrar. Tăcerea naratorului trebuie să fie semnificativă, să exercite o influenţă categorică asupra părţii explicite a istoriei, absenţa aceea trebuie să se facă simţită şi să incite curiozitatea, expectativa şi fantezia cititorului. Hemingway a fost un maestru neîntrecut în folosirea acestei tehnici narative, după cum vedem în *The killers*, exemplu de economie narativă, text ca vârful unui

aisberg, o mică proeminenţă vizibilă care lasă să se ghicească din strălucirea-i fulgurantă toată complexa masă anecdotică de dedesubt, ce i-a fost „volatilizată” cititorului. A povesti tăcând, prin aluzii care transformă escamotarea în expectativă şi îl obligă pe cititor să intervină activ în elaborarea istoriei cu ipoteze şi presupuneri este una din cele mai frecvente metode aflate la dispoziţia naratorilor pentru a stârni trăiri în istoriile lor, adică a le dota cu putere de convingere.

Îţi mai aminteşti marele dat ascuns din (după părerea mea) cel mai bun roman al lui Hemingway: *The Sun Also Rises* (*Şi soarele răsare*)? Da, acesta era: impotenţa lui Jake Barnes, naratorul romanului. Nu se face niciodată, explicit, referire la ea; ci mijeşte încet-încet – aproape c-aş îndrăzni să spun că noi, cititorii, stârniţi de cele citite, i-o impunem treptat personajului – dintr-o tăcere comunicativă, acea ciudată distanţă fizică, casta relaţie corporală dintre el şi frumoasa Brett, femeie pe care e limpede că o iubeşte şi care negreşit că şi ea îl iubeşte sau l-ar putea iubi de nu s-ar interpune un obstacol, un impediment despre care nu primim nicio informaţie precisă. Impotenţa lui Jake Barnes este o tăcere extraordinar de explicită, o absenţă tot mai grăitoare pe măsură ce cititorul e surprins de comportamentul neaşteptat şi contradictoriu al lui Jake Barnes faţă de Brett, până când unicul fel de a şi-l explica e descoperind (inventând?) neputinţa acestuia. Deşi trecut sub tăcere, sau, poate, tocmai din cauza felului de a-l prezenta, datul acesta ascuns scaldă toată istoria din *The Sun Also Rises* într-o lumină foarte aparte.

La Jalousie, de Robbe-Grillet (am mai pomenit-o în scrisorile mele) este un alt roman unde un ingredient esenţial al istorisirii – nici mai mult, nici mai puţin decât personajul central – a fost exilat din naraţiune, dar în aşa

fel încât absenţa lui se proiectează în paginile ei, făcându-se simţită clipă de clipă. Ca în mai toate romanele lui Robbe-Grillet, în *La Jalousie* nu există propriu-zis o istorisire, cel puţin nu cum era ea înţeleasă în mod tradiţional – un argument, un subiect cu început, dezvoltare şi sfârşit –, ci, mai degrabă, indiciile ori simptomele unei istorii pe care n-o cunoaştem şi ne vedem siliţi s-o reconstituim tot aşa cum arheologii procedează cu palatele babiloniene pornind de la o grămadă de pietre îngropate de scurgerea veacurilor, sau cum fac zoologii cu dinozaurii şi pterodactilii preistorici, punând la contribuţie o claviculă ori un os metacar-pian. Prin urmare suntem îndreptăţiţi să spunem despre romanele lui Robbe-Grillet că, toate, sunt concepute pe baza datelor ascunse. Ei bine, în *La Jalousie* acest procedeu este deosebit de funcţional, fiindcă, pentru ca să aibă vreun sens cele scrise acolo, trebuie neapărat ca absenţa aceea, fiinţa cea abolită să se facă prezentă, să capete o formă în conştiinţa cititorului. Cine e fiinţa cea invizibilă? Un soţ gelos, aşa cum sugerează titlul cărţii cu înţelesul lui ambivalent, cineva care, posedat de demonul neîncrederii şi al veşnicei bănuieli, spionează cu minuţiozitate absolut toate mişcările femeii pe care n-o scapă din ochi, deşi ea nu-şi dă seama. O fi, dar cititorul n-o poate afirma cu siguranţă; o deduce sau o inventează, indus de natura descrierii, care e cea a unei priviri obsesive, bolnăvicioase, dedate numai scrutării detaliate, înnebunite, a celor mai neînsemna te deplasări, gesturi şi iniţiative ale soţiei. Cine e observatorul cel matematic? De ce o supune pe femeia aceea unui asemenea asediu vizual? Aceste date ascunse nu primesc niciun răspuns în discursul romanesc, încât singur cititorul trebuie să le clarifice pornind de la puţinele piste oferite de roman. Asemenea date ascunse definitiv, abolite pentru totdeauna într-un roman, pot fi numite *eliptice*, ca să le

diferenţiem de cele care doar temporar i-au fost tăinuite cititorului, fiind deplasate în cronologia romanescă pentru a crea aşteptare, suspans, aşa cum se întâmplă cu romanele poliţiste, unde abia la sfârşit aflăm cine e asasinul. Iar aceste date ascunse doar momentan – deplasate – pot primi numele de *date ascunse în hiperbaton*, figură poetică, după cum precis îţi aminteşti, care constă în mutarea unui cuvânt din vers, din raţiuni de eufonie sau de rimă (*Era del ano la estación Florida* – „Era al anului anotimp înflorit" în locul ordinii normale: *Era la estación Florida del ano*" – „Era anotimpul înflorit al anului").

Dar poate că datul ascuns cel mai notabil dintr-un roman modern este cel din teribilul *Sanctuary* (*Sanctuarul*) de Faulkner, unde *craterul* istoriei – deflorarea juvenilei şi frivolei Temple Drake de către Popeye, gangsterul impotent şi psihopat, cu un ştiulete de porumb – este deplasat şi dizolvat în frânturi de informaţie care îi permit cititorului, treptat şi retroactiv, să afle oribila întâmplare. Din această abominabilă tăcere se degajă atmosfera în care se desfăşoară *Sanctuarul*: o atmosferă de sălbăticie, represiune sexuală, frică, prejudecată şi primitivism ce oferă localităţii Jefferson, Memphis şi celorlalte scenarii ale istoriei un caracter simbolic, de lume a răului, a pierzaniei şi prăbuşirii omului, în sensul biblic al termenului. Senzaţia pe care o avem în faţa ororilor din acest roman – violarea lui Temple e doar una din ele; mai sunt acolo o spânzurare, un linşaj prin incendiere, mai multe crime şi un bogat evantai de degradări umane – nu e numai aceea de încălcare a legilor omeneşti, ci de victorie a puterilor infernale, de o înfrângere a binelui de către duhul nimicirii, care a îngenuncheat întreaga lume. Tot *Sanctuarul* e blindat cu date ascunse. În afară de violarea lui Temple Drake, fapte atât de importante precum

asasinarea lui Tommy şi lui Red sau impotenţa lui Popeye sunt, în primul rând, tăceri, omisiuni ce abia retrospectiv i se revelează cititorului care, astfel, graţie acelor date ascunse în hiperbaton începe să înţeleagă deplin cele petrecute şi să stabilească cronologia reală a întâmplărilor. Or, nu numai în aceasta, ci în toate istoriile lui, Faulkner a fost şi un maestru neîntrecut în folosirea datului tăinuit.

Aş dori acum, ca să termin cu un ultim exemplu de dat ascuns, să fac un salt înapoi de cinci sute de ani, până la unul din cele mai bune romane medievale de cavalerie, *Tirant Lo Blanc* (*Tiranie el Blanco*), de Joanot Martorell, una din cărţile mele de căpătâi. Acolo, datul ascuns – fie ca hiperbaton, fie ca elipsă – este folosit cu măiestria celor mai de frunte romancieri moderni. Să vedem cum e structurată materia narativă a unuia din *craterele active* ale romanului: *nunţile surde* dintre Tirant şi Carmesina şi dintre Diafebus şi Estefania (episod care se întinde cam de la mijlocul capitolului al CLXII-lea până pe la mijlocul celui de al CLXIII-lea). Iată conţinutul episodului: Carmesina şi Estefania îi strecoară pe Tirant şi Diafebus într-o încăpere din palat. Acolo, neştiind că Plaerdemavida îi spionează prin gaura cheii, cele două perechi îşi petrec noaptea desfătându-se în jocuri erotice, benigne în cazul lui Tirant cu Carmesina, radicale în cel al lui Diafebus cu Estefania. Iubiţii se despart în zori şi, după câteva ore, Plaerdemavida le destăinuieşte Estefaniei şi Carmesinei că a fost martora oculară a *nunţilor surde*.

În roman, secvenţa aceasta nu apare în ordinea cronologică „reală”, ci într-un mod discontinuu, prin mutaţii temporale şi un dat ascuns în hiperbaton, graţie cărora episodul primeşte o mare încărcătură de trăiri. Relatarea arată preliminariile, hotărârea Carmesinei şi Estefaniei de a-i introduce pe Tirant şi Diafebus în odaie şi descrie cum Carmesina, bănuind că va avea loc

„ceremonia nunţilor surde”, se preface că doarme. Naratorul impersonal şi omniscient continuă, în cadrul ordinii „reale” a cronologiei, descriind înmărmurirea lui Tirant la vederea frumoasei prinţese şi cum cade el în genunchi să-rutându-i mâinile. Aici se produce prima mutaţie temporală sau ruptura cronologiei: „Şi schimbară multe vorbe înflăcărate de iubire. Când li se păru că venise timpul să se despartă, îşi luară rămas-bun unul de la altul şi se întoarseră în camerele lor”. Povestirea face un salt în viitor, lăsând în acest hiat, în această prăpastie de tăcere, o întrebare înţeleaptă: „Oare cine să fi putut dormi în noaptea aceea, unii de dragoste, alţii de durere?” Naraţiunea îl conduce apoi pe cititor în dimineaţa următoare. Plaerde-mavida se trezeşte, intră în odaia prinţesei Carme-sina şi o găseşte pe Estefania „cufundată în dulce lâncezeală”. Ce s-a întâmplat? De unde abandonul acesta voluptuos al Estefaniei? Insinuările, întrebările, glumele şi vorbele în doi peri ale delicioasei Plaerdemavida se adresează de fapt cititorului, căruia îi stimulează curiozitatea şi maliţiozitatea. În sfârşit, după tot acest lung şi isteţ preambul, frumoasa Plaerdemavida dezvăluie că în noaptea precedentă avusese un vis în care o văzuse pe Estefania strecurându-i pe Tirant şi pe Diafebus în odaie. Aici are loc a doua mutaţie temporală sau al doilea salt cronologic din episod. Acesta se strămută în seara dinainte şi, prin intermediul aşa-zisului vis al lui Plaerdemavida, cititorul descoperă cele petrecute în timpul *nunţilor surde*. Datul ascuns iese la lumină, restaurând integritatea episodului. Chiar toată integritatea? Ei bine, nu. Pentru că, în afară de mutaţia temporală, după cum probabil ai observat, s-a produs şi o mutaţie spaţială, o schimbare de punct de vedere spaţial, fiindcă cel ce povesteşte ce s-a întâmplat în cursul *nunţilor surde* nu mai este naratorul impersonal şi din afara istoriei, ca la început, ci

Plaerdemavida, un narator-personaj, care nu năzuieşte să ofere o mărturie obiectivă ci una plină de subiectivitate (comentariile ei jucăuşe, dezinvolte şi degajate nu au numai menirea de a subiectiviza episodul; ele, îndeosebi, îl descarcă de violenţa pe care altfel, adică altfel povestit, ar fi avut-o deflorarea Estefaniei de către Diafebus). Această dublă mutaţie – temporală şi spaţială – introduce deci o cutie chinezească în episodul *nunţilor surde*, adică o naraţiune autonomă (cea a lui Plaerdemavida) conţinută în povestirea generală a naratorului-atotştiutor. (Între paranteze fie zis, *Tirant Lo Blanc* utilizează de mai multe ori şi procedeul cutiilor chinezeşti sau al matrioşcelor ruseşti. Marile fapte de arme ale lui Tirant de-a lungul acelui an şi o zi cât durează serbările de la curtea Angliei nu îi sunt aduse la cunoştinţă cititorului de naratorul-omniscient, ci prin relatarea făcută de Diafebus contelui de Varoic; cucerirea Rhodosului de către genovezi transpare din relatarea celor doi cavaleri de la curtea Franţei adresată lui Tirant şi ducelui de Bretagne, iar aventura neguţătorului Gaubedi reiese dintr-o istorie povestită de Tirant Văduvei Cuminţi.) Astfel, deci, din examinarea unui singur episod al acestei cărţi clasice ne dăm seama că mijloacele şi procedeele care de multe ori ni se par invenţii moderne din cauza folosirii lor strălucite de către scriitorii contemporani, în realitate fac parte din zestrea romanescă, fiind deja puse la contribuţie, demult şi cu dezinvoltură, de naratorii clasici. Ce au făcut de fapt modernii, în majoritatea cazurilor, a fost să şlefuiască, să rafineze ori să experimenteze cu noi posibilităţi implicite nişte sisteme de narare care au apărut, cel mai ades, odată cu cele mai vechi manifestări scrise ale ficţiunii.

Poate că ar merita, înainte de a sfârşi această scrisoare, să mai facem o constatare generală, aplicabilă tuturor romanelor, în legătură cu o caracteristică

înnăscută a genului, din care a rezultat procedeul cutiei chinezeşti. Partea scrisă a oricărui roman este numai o secţiune sau un fragment din istoria povestită: aceasta, dezvoltată pe de-a-ntregul, cu acumularea tuturor ingredientelor ei fără excepţie – gânduri, gesturi, obiecte, coordonate culturale, materiale istorice, psihologice, ideologice etc. etc, presupuse şi conţinute de istoria *totală* – cuprinde un material infinit mai amplu decât cel explicit din text, şi pe care niciun romancier, nici cel mai prolix cu putinţă, nici cel complet lipsit de simţul economiei narative, n-ar fi capabil să-l desfăşoare în opera sa.

Ca să sublinieze caracterul acesta inevitabil parţial al oricărui discurs narativ, romancierul Claude Simon – care în acest fel voia să ridiculizeze pretenţiile literaturii „realiste” de a reproduce fidel realitatea – recurgea la un exemplu: descrierea unui pachet de ţigări Gitanes. Ce elemente trebuia să includă acea descriere pentru a fi realistă?, se întreba el. Mărimea, culoarea, conţinutul, inscripţiile, materialele din care e făcut acel pachet, desigur. Să fie asta suficient? Din punct de vedere totalizator, nicidecum. Ar mai fi nevoie, negreşit, pentru a nu ignora niciun dat important, ca descrierea să includă o minuţioasă dare de seamă asupra proceselor industriale care se află la baza confecţionării acelui pachet şi a ţigărilor dinăuntru, şi, de ce nu, asupra sistemelor de distribuţie şi comercializare ce îl aduc de la producător la consumator. Am terminat astfel cu descrierea *totală* a pachetului de Gitanes? Da’ de unde! Consumul de ţigarete nu este un fapt izolat, ci rezultă din evoluţia obiceiurilor şi a modelor, e legat cât se poate de strâns de istoria socială, mitologiile, politicile, modurile de viaţă ale societăţii; pe de altă parte, e vorba de o practică – deprindere sau viciu – asupra căreia publicitatea şi viaţa economică exercită o influenţă decisivă, şi care are efecte precise asupra

sănătăţii fumătorului. De unde nu e greu de dedus, pe calea asta a demonstraţiei împinse la limita absurdului, că descrierea oricărui obiect, fie el cât de neînsemnat, dilatată cu un simţ totalizator, duce la următoarea pretenţie utopică: la descrierea universului.

Despre ficţiuni se poate spune, fără îndoială, ceva asemănător. Că dacă un romancier, atunci când îşi povesteşte istoria, nu îşi impune anumite limite (deci, dacă nu se resemnează să ascundă unele date), istorisirea lui nu va avea nici început nici sfârşit, ci într-un fel sau altul se va conecta cu toate istoriile din lume, devenind acea himerică totalitate, infinitul univers imaginar unde coexistă, visceral înrudite, absolut toate ficţiunile.

Ei bine, dacă se acceptă acest punct de plecare, că un roman – mai bine zis, o ficţiune scrisă – este doar un fragment din istoria totală, din care romancierul se vede fatalmente obligat să elimine nenumărate date ca fiind inutile, evitabile şi implicate în cele pe care le va face explicite, trebuie totuşi să separăm net datele acestea excluse de datele ascunse despre care am vorbit mai înainte în scrisoarea mea. Într-adevăr datele *mele* ascunse nu sunt nici de la sine înţelese, nici inutile. Dimpotrivă, ele au o funcţionalitate, joacă un rol în trama narativă, şi de aceea abolirea sau deplasarea lor au certe efecte în istorie, provocând reverberaţii în anecdotică ori în punctele de vedere.

În sfârşit, mi-ar plăcea să-ţi repet aici o comparaţie pe care am făcut-o cândva, comentând *Sanctuarul* lui Faulkner. Să zicem că istoria *completă* dintr-un roman (cea făcută din date consemnate şi omise) este un cub. Şi că fiecare roman în parte, după eliminarea din el a datelor inutile şi a celor omise deliberat pentru a se obţine un anumit efect, desprins din cubul de mai sus adoptă o formă determinată: acest obiect rezultat, această sculptură,

reflectă originalitatea romancierului. Forma obiectului a fost sculptată cu ajutorul mai multor instrumente, dar neîndoios că unul din cele mai folosite şi mai preţioase dintre ele în efortul acela de a elimina ingredientele, până la obţinerea frumoasei şi persuasivei figuri pe care o dorim, este cel al datului ascuns (dacă nu găseşti dumneata un nume mai amuzant pentru acest procedeu).

Te îmbrăţişez şi pe curând.

— Întoarcere la Cuprins

XI

Vasele comunicante

Dragă prietene.

Aş dori, dacă tot vorbim acum de acest ultim procedeu, al „vaselor comunicante” (mai încolo îţi voi spune în ce sens trebuie luată chestia asta cu ultimul), să recitim împreună unul din cele mai memorabile episoade din *Madame Bovary*. Mă refer la „comiţiile agricole” (capitolul VIII din partea a doua), o scenă în care, de fapt, au loc două (ba chiar trei) întâmplări diferite, care, povestite în chip de împletitură, se contaminează reciproc şi tot aşa, într-un fel, se şi modifică. Graţie acestei conformaţii, distinctele întâmplări, articulate într-un sistem de vase comunicante, fac între ele schimb de trăiri, stabilindu-se o interacţiune prin care episoadele se contopesc într-o unitate ce face din ele cu totul altceva decât nişte simple anecdote juxtapuse. Există vase comunicante când unitatea este ceva mai mult decât suma părţilor integrate în acel episod, aşa cum stau lucrurile în timpul „comiţiilor agricole”.

Avem acolo, împletite de autor, descrierea acelui târg câmpenesc altoit cu serbare rurală unde agricultorii îşi prezintă produsele şi animalele fermelor şi petrec, autorităţile pronunţă discursuri şi împart medalii, şi în acelaşi timp, la etajul Primăriei, în „sala de dezbateri” – de

unde priveşte vânzoleala de jos –, Emma Bovary ascultă fierbinţile cuvinte de iubire cu care Rodolphe, curtezanul ei, o seduce. Acţiunea aceasta, seducerea doamnei Bovary de nobilul ei amorez, este complet autosuficientă ca anecdotă narativă, însă, împletită aşa cum e cu discursul consilierului Lieuvain, se stabileşte o conivenţă între ea şi măruntele incidente ale serbării. Episodul capătă altă dimensiune, altă textură, şi la fel putem spune de festivitatea aceea colectivă ce se desfăşoară sub ferestrele sălii unde iminenţii amanţi schimbă între ei declaraţii şi suspine, fiindcă, graţie acelui episod intercalat, ea rezultă mai puţin grotescă şi patetică decât ar fi fost fără prezenţa filtrului aceluia sensibil, amortizator al sarcasmului. Noi cântărim aici, cu analiza asta a noastră, o materie extrem de delicată, care nu are nimic comun cu faptele în sine, ci cu atmosferele sensibile, cu emotivitatea şi parfumurile psihologice ce emană din istorie, şi tocmai aici, în domeniul acesta, sistemul de organizare a materiei narative în vase comunicante, bine folosit, devine mai eficient, ca în „comiţiile agricole” din *Madame Bovary*.

Întreaga descriere a serbării rurale este de un implacabil sarcasm, care subliniază până la cruzime acea prostie omenească (*la beţise*) ce îl fascina pe Flaubert şi care atinge apogeul cu biata Catherine Leroux, bătrâna slujnică premiată pentru cei cincizeci şi patru de ani de muncă semianimalică: ea anunţă că va dona preotului premiul câştigat, să-i facă slujbe pentru mântuirea sufletului. Dacă simplii fermieri apar în această descriere ca robii unei rutine abrutizante care îi lipseşte de orice sensibilitate şi imaginaţie şi face din ei nişte plicticoase figuri pedestre şi convenţionale, încă mai rău apar autorităţile, flecarele mici personaje strivite de ridicol ce prezidează comiţiile agricole şi cărora ipocrizia, duplicitatea sufletească par a le fi trăsăturile principale,

după cum reiese din frazele goale şi stereotipe din discursul consilierului Lieuvain. Totuşi, tabloul acesta atât de negru şi de nemilos, care atinge neverosimilul (prin urmare gradul zero al puterii de convingere a episodului), apare astfel doar dacă analizăm comiţiile agricole disociindu-le de seducţia de care el este visceralmente unit în roman. Într-adevăr, montat fiind în celălalt episod, ferocitatea lui sarcastică se diminuează considerabil ca urmare a acelei prezenţe, ce funcţionează ca un ventil de evacuare a ironiei vitriolice. Elementul acela sentimental, amoros, delicat, introdus în tablou de scena seducţiei, stabileşte un subtil contrapunct din care se degajă verosimilitatea. Pe de altă parte, ironia caricaturală şi plină de vervă, elementul distractiv al serbării rurale, are la rându-i, reciproc, un efect moderator, temperând excesele de sentimentalism – mai cu seamă retoric – ce împodobesc episodul seducerii Emmei. Fără puternicul factor „realist” care este prezenţa acelor fermieri cu vacile şi porcii lor sub ferestrele sălii, dialogul dintre viitorii amanţi, în care scapără clişeele şi locurile comune ale vocabularului romantic, s-ar fi dizolvat probabil în irealitate. Mulţumită vaselor comunicante care contopesc episoadele, ţepii ce ar fi putut împiedica funcţionarea puterii de convingere a fiecăreia dintre ele au fost smulşi, iar unitatea narativă mai degrabă s-a îmbogăţit cu acel amalgam care dorează întregul cu o deplină şi originală consistenţă.

Dar mai putem stabili, în sânul acelui tot astfel conformat graţie vaselor comunicante – care uneşte serbarea rurală cu seducţia – un alt contrapunct subtil, la nivel retoric, între discursurile primarului – de sub ferestre – şi cel romantic, la urechea Emmei, rostit de seducător. Naratorul le împleteşte, cu scopul (atins din plin) ca întreţeserea ambelor discursuri – fiecare din ele

desfăşurând abundente stereotipuri fie politice, fie romantice – să se amortizeze unul pe celălalt, introducând în istorisire o perspectivă ironică, fără de care puterea de persuasiune s-ar fi redus la minimum sau ar fi dispărut. Aşadar, în „comiţiile agricole” putem spune că înăuntrul vaselor comunicante generale se află altele, particulare, ce reproduc în parte structura globală a episodului.

Acum chiar că putem încerca o definiţie a vaselor comunicante: două sau mai multe episoade care se petrec în timpuri, spaţii sau niveluri de realitate distincte, unite într-o totalitate narativă din hotărârea autorului cu scopul ca vecinătatea ori amestecul acelea să le modifice reciproc, sporindu-le pe fiecare în parte cu o semnificaţie, o atmosferă, un simbolism etc. diferite de cele pe care le aveau povestite separat. Simpla juxtapunere nu este suficientă, de bună seamă, pentru ca procedeul să funcţioneze. Decisiv e să existe „comunicaţie” între cele două episoade apropiate ori contopite de autor în textul narativ. În unele cazuri, comunicaţia poate fi minimă, însă dacă ea nu există nu se poate vorbi de vase comunicante, întrucât, aşa cum am zis, unitatea pe care o stabileşte această tehnică narativă face ca episodul astfel constituit să fie întotdeauna ceva mai mult decât simpla însumare a părţilor sale.

Poate că cel mai subtil şi mai riscant caz de vase comunicante se găseşte în *The Wild Palms* (*Palmierii sălbatici*) de William Faulkner, roman în care sunt povestite, în capitole alternative, două istorii independente, cea a unei tragice iubiri pasionale (un adulter care se termină urât) şi cea a unui condamnat pe care o catastrofă naturală aproape apocaliptică – o inundaţie ce preschimbă în ruină un vast ţinut – îl face să săvârşească fapte incredibile numai ca să se întoarcă la închisoare, unde autorităţile, neştiind ce să facă cu el, îl

osândesc la şi mai mulţi ani de temniţă (pentru tentativă de evadare!). Aceste două istorii nu ajung niciodată să se întrepătrundă din punctul de vedere al subiectului, deşi în istoria amanţilor la un moment dat sunt amintiţi atât inundaţia cât şi osânditul; şi totuşi, prin vecinătate fizică, limbajul naratorului şi o anumită atmosferă exacerbată – în pasiune, în primul caz, în debordarea elementelor şi în caracterul integru până la sinucidere care îl face pe prizonier să-şi respecte cuvântul dat că se va întoarce la închisoare – ajung să stabilească între ele un fel de stranie rudenie. A zis-o Borges, cu inteligenţa şi precizia care nu-l părăseau niciodată când făcea critică literară: „Două istorii care nu se confundă nicicând, dar în felul lor se completează”.

O variantă interesantă a vaselor comunicante este cea încercată de Julio Cortazar în *Rayuela* (*Şotron*), roman care, îţi aduci aminte, se desfăşoară în două locuri, Paris („De partea cealaltă”) şi Buenos Aires („De partea aceasta”), între care se poate stabili o certă cronologie veristă (episoadele pariziene precedându-le pe cele sud-americane). Ei bine, autorul a pus o notă la început, oferindu-i cititorului două lecturi posibile ale cărţii: una, să-i zicem tradiţională, începând cu primul capitol şi continuând tot aşa conform ordinii obişnuite, şi alta, făcând slalom printre capitole conform unei numerotaţii diferite care apare indicată la sfârşitul fiecărui episod. Numai dacă optezi pentru această a doua posibilitate citeşti tot textul romanului; dacă ai optat pentru prima, aproape a treia parte din *Rayuela* îţi rămâne necunoscută. Or, această treime – „Din alte părţi (Capitole la care se poate renunţa)” – nu e format din episoade create de Cortazar, nici povestite de naratorii lor; e vorba de texte străine, de citate, sau, când sunt de Cortăzar, de texte autonome, fără legătură directă şi anecdotică cu istoria lui

Oli-veira, Maga, Rocamadour şi celelalte personaje ale istoriei „realiste” (dacă nu e o nepotrivire să folosim acest termen pentru *Rayuela*). Sunt colaje, care, în relaţia aceasta de vase comunicante cu episoadele propriu-zis romaneşti referitoare la ele, pretind a-i adăuga o nouă dimensiune – pe care am putea-o denumi mitică, literară, un nivel retoric – istoriei *Rayuelei*. Aceasta şi este, cât se poate de limpede, intenţionalitatea contrapunctului dintre episoadele „realiste” şi colaje. Cortazar mai folosise sistemul acesta în primul lui roman publicat, *Los premios* (*Câştigătorii*), unde, împletite cu aventurile pasagerilor vaporului care este scenariul acţiunii, apăreau nişte monologuri ale lui Persio, stranii, reflecţii de tip abstract, metafizic, uneori destul de confuze, a căror intenţie era adăugarea unei dimensiuni mitice istoriei „realiste” (dar şi în cazul acesta, ca peste tot la Cortăzar, a vorbi de realism devine, inevitabil, nepotrivit).

Dar mai ales în câteva povestiri foloseşte Cortazar cu mână de maestru procedeul vaselor comunicante. Dă-mi voie să-ţi reamintesc acea mică minunăţie de orfèvrerie tehnică numită *Noaptea cu faţa spre cer*. O mai ţii minte? Personajul, care a suferit un accident cu motocicleta lui pe o stradă dintr-un mare oraş modern – fără îndoială, Buenos Aires – este operat, şi de pe patul de spital unde zace e proiectat, prin ceea ce la început pare a fi un simplu coşmar şi de fapt e o mutaţie temporală, într-un Mexic prehispanic, în plin „război înflorit”, când războinicii azteci porneau să vâneze victime omeneşti ca să le sacrifice zeilor. Relatarea avansează, din acest punct, printr-un sistem de vase comunicante, în mod alternativ, între salonul de spital unde protagonistul se recuperează, şi îndepărtata noapte prehispanică în care, transformat într-un indian *moteca*, întâi fuge, apoi cade în mâinile urmăritorilor lui azteci, care îl duc la piramida (*teocalli*)

unde, cu mulţi alţii, va fi sacrificat. Contrapunctul se produce prin subtile mutaţii temporale în care, într-o manieră pe care am putea-o numi subliminală, ambele realităţi – spitalul contemporan şi jungla prehispanică – se tot apropie până la contaminare. Până când, în craterul final – altă mutaţie, de astă dată nu numai temporală, ci şi de nivel de realitate –, cele două timpuri se contopesc, iar personajul este de fapt nu motociclistul operat într-un oraş modern, ci un primitiv *moteca*: în clipa când preotul păgân e gata să-i smulgă inima din piept ca s-o ofere zeilor lui sângeroşi, victima are premoniţia vizionară a unui viitor cu oraşe, motociclete şi spitale.

O povestire foarte asemănătoare, deşi mult mai complexă structural şi în care Cortazar se foloseşte de vasele comunicante în chip şi mai original, este cealaltă bijuterie narativă numită *Idolul Cicladelor*. Şi în această povestire istoria se desfăşoară în două realităţi temporale, una contemporană şi europeană – o insuliţă grecească din Ciclade şi un atelier de sculptură din împrejurimile Parisului –, alta cu cel puţin cinci mii de ani în urmă, în acea civilizaţie primitivă a Mării Egee, făcută din magie, religie, muzică, sacrificii şi rituri, pe care arheologii încearcă s-o reconstituie pe baza fragmentelor – unelte, statuete – ajunse până la noi. Dar, în această povestire, realitatea dispărută se infiltrează în cea prezentă într-un mod mult mai insidios şi mai discret, la început printr-o statuetă provenind de acolo şi de atunci, pe care doi prieteni, sculptorul Somoza şi arheologul Morand, au descoperit-o în valea Skoros. Statueta – doi ani mai târziu – se află în atelierul lui Somoza, care a făcut multe copii după ea, nu doar din motive estetice, ci fiindcă e încredinţat că astfel se poate transpune în acel timp şi acea cultură care au produs-o. În întâlnirea dintre Morand şi Somoza, în atelierul acestuia din urmă, care este locul

prezentului povestirii, naratorul pare a insinua că Somoza a înnebunit şi că Morand este cel sănătos la minte. Însă deodată, în fenomenalul final în care Morand îl omoară pe sculptor şi săvârşeşte asupra cadavrului străvechile ritualuri magice, pregătindu-se s-o sacrifice în acelaşi fel şi pe soţia sa Therese, descoperim ca de fapt statueta a pus stăpânire pe cei doi prieteni, transformându-i în oameni ai epocii şi culturii care au modelat-o, epocă ce a irumpt violent în acel prezent modern care crezuse că a îngropat-o pentru totdeauna. În acest caz, vasele comunicante nu prezintă trăsătura simetrică din *Noaptea cu faţa spre cer*, cu un ordonat contrapunct. Aici, sunt mai curând încrustaţii spasmodice, trecătoare, ale acelui trecut îndepărtat în modernitate, până când, în magnificul crater final, văzând cadavrul gol al lui Somoza cu securea împlântată în frunte, statueta mânjită cu sângele lui şi pe Morand, gol şi el, ascultând o înnebunitoare muzică de flaute şi cu securea înălţată aşteptând-o pe Therese, ne dăm seama că trecutul acela a colonizat complet prezentul, întronând în el barbaria-i magică şi ceremonială. În ambele povestiri, vasele comunicante, asociind două timpuri şi culturi diverse într-o unitate narativă, produc o nouă realitate, calitativ diferită de simpla amalgamare a celor două contopite în ea.

Şi, deşi n-o să-ţi vină a crede, odată cu descrierea vaselor comunicante putem pune punct resurselor sau tehnicilor principale care îi ajută pe romancieri să-şi construiască ficţiunile. Or mai fi şi altele, însă eu cel puţin nu le-am dibuit încă. Toate cele care îmi sar în ochi (dar adevărul e că nici nu stau să le caut cu lupa, fiindcă ce-mi place mie este să citesc romanele, nu să le fac autopsia) îmi dau impresia că s-ar putea înrudi cu una ori alta din metodele de compoziţie a istoriilor, de care ne-am ocupat în aceste scrisori. Te îmbrăţişez.

— Întoarcere la Cuprins

În chip de post-scriptum

Dragă prietene.

Înşir aici doar câteva rânduri, ca să-ţi reamintesc, acum la despărţire, ceva ce ţi-am tot repetat în cursul acestei corespondenţe în care, incitat de stimulantele dumitale misive, am încercat să descriu cum m-am priceput unele procedee de care se folosesc bunii romancieri ca să-şi doteze ficţiunile cu farmecul acela căruia nu-i putem rezista noi, cititorii. Şi anume că tehnica, forma, discursul, textul sau cum vrei să-i spui – pedanţii au născocit tot felul de denumiri pentru ceva identificat de oricare cititor fără nicio problemă – este un tot inseparabil, în care a separa tema, stilul, ordinea, punctele de vedere etc înseamnă a diseca un trup viu. Rezultatul e întotdeauna, chiar şi în cele mai fericite cazuri, o formă de omucidere. Iar un cadavru este o palidă şi înşelătoare reminiscenţă a fiinţei vii, în mişcare şi în plină creativitate, nu încremenite în rigiditate, nu aflate la cheremul viermilor.

Ce vreau să-ţi spun cu asta? Nu, nicidecum că e inutilă şi de neluat în seamă critica. Departe de mine gândul acesta. Dimpotrivă, critica poate fi un ghid extrem de valoros în efortul de a pătrunde în lumea şi metodele unui autor; uneori chiar, un eseu critic este în sine o operă de creaţie, aidoma unui mare roman, unui excelent poem. (Fără a aprofunda subiectul, îţi citez doar exemplele următoare: *Estudios y ensayos gongorinos*/ *Studii şi eseuri despre Gongora*, de Dámaso Alonso; *To the Finland Station*/ – *Staţia Finlanda*, de Edmund Willson; *Port Royal*, de Sainte-Beuve şi *The Road to Xanadu*/ – *Drumul spre Xanadu*, de John Livingston Lowes: patru tipuri de critică foarte diferită dar la fel de valoroasă, instructivă şi creatoare.) însă, în acelaşi timp, mi se pare extrem de

important să specific că, de una singură, critica, chiar cea mai riguroasă şi mai la obiect, nu poate epuiza fenomenul creaţiei, nu-l poate explica pe de-a întregul. Întotdeauna va exista într-o ficţiune excelentă sau într-un poem reuşit un element ori o dimensiune pe care analiza critică raţională nu le poate capta. Asta întrucât critica este un exerciţiu al raţiunii şi al inteligenţei, iar în creaţia literară, în afară de aceşti factori, intervin, uneori de o manieră determinantă, intuiţia, sensibilitatea, adivinaţia, ba chiar hazardul, care scapă mereu prin ochiurile celei mai fine reţele ale cercetării critice. Tocmai de aceea, nimeni nu-l poate învăţa pe un altul să creeze; poate doar să scrie şi să citească. Restul îl învaţă omul de unul singur, împiedicându-se, căzând şi ridicându-se neîncetat.

Dragă prietene: ce încerc eu să-ţi spun cu asta e să uiţi degrabă tot ce ai citit în scrisorile mele despre forma romanescă şi să te apuci o dată de scris romane.

Mult noroc.

Lima, 10 mai 1997